ВІД РЕДАКТОРІВ ТОМУ

З усіх мистецтв театр — найбільш крихкий та ефемерний творчий феномен. Письменник напише роман — він залишиться на папері. Художник намалює пейзаж — він зостанеться на полотні. Композитор створить симфонію — вона житиме в кожній партитурі. Режисер поставить виставу, актор зіграє роль... Театр народиться і зникне у нас на очах, розтривожить, поманить і щезне, як міраж у пустелі. І де шукати його потім? У людських душах, серцях, усмішці чи сльозі? Без дисциплін, які б фіксували, описували, відчитували, аналізували сценічне мистецтво, які б, урешті, надавали йому нових естетичних й інтелектуальних імпульсів, існування театральної культури як такої було б вельми проблематичним. Тому й сумніви щодо доцільности театрознавчих видань, завжди позначені софістикою, видаються штучними і зайвими. Досить просто сказати: вони необхідні, якщо хочемо, щоб у нашому житті був театр.

Пропонований том є наслідком праці Театрознавчої комісії, однієї з наймолодших у структурі НТШ, хоча статті про театральне мистецтво у прямому чи опосередкованому вигляді спорадично з'являлися у серійних виданнях НТШ. Це торкається „Записок НТШ" та інших видань упродовж XX ст., до 1939 р. і в повоєнних томах у діаспорі. Для прикладу наведемо праці В. Перетца „До історії вертепної драми: замітки і матеріали" („Записки НТШ", Львів, 1908, т. 85), М. Возняка „Знадібки до української великодної драми" („Записки НТШ", Львів, 1927, т. 146), Ю. Шерегія „Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року" („Записки НТШ", Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів, 1993, т. 218) та ін. Фактично у Львові вже у 20—30-х роках склалися передумови для створення Театрознавчої комісії у рамках НТШ, але „золотий вересень" 1939 року не дав цьому статися. З'явилася Театрознавча комісія у складі Секції мистецтвознавства щойно після відновлення НТШ у Львові, в 1994 році.

Втім, і саме театрознавство — одна з наймолодших дисциплін серед гуманітарних наук. Наука про театральне мистецтво як цілком самостійна галузь знання утвердилася лише в XX столітті, з розвитком режисерського театру, з вивільненням сценічного мистецтва із сфери літератури, з розумінням спектаклю як синтетичної художньої цілісности, сформованої єдиною й індивідуальною творчою свідомістю. Це не означає, що вивчення театру, його історії й теорії раніше не проводилося. Театрознавство як особлива соціоантропологічна дисципліна, однак — не реальність одного століття, вона формувалася і вироблялася протягом тривалого часу.

В Україні передумови розвитку театрознавства пов'язані зі шкільним театром ще з кінця XVI — першої половини XVII ст. Його осмислювали автори перших поетик і риторик, що аналізували закони драматургії і сценічної творчости. У першій половині XIX ст., у зв'язку з виникненням професіонального театру з'явилася і театральна критика на Східній Україні, у межах Російської імперії, що зумовлювало її російськомовний характер. Йдеться про журнал „Украинский вестник" (Харків, 1816—1819), газету „Одесский вестник" (1827—1894), губернські відомості, які виходили з 1838 року в Харкові, Полтаві, Чернігові, Катеринославі, Херсоні, Києві, Житомирі і Кам'янці-Подільському, про петербурзькі, московські та інші періодичні видання. Першими працями з історії театру на Україні були російськомовні статті „Історія театру в Харкові" Г. Квітки-Основ'яненка (1843), „Театр у Києві" А. фон Юнка (1858), а з театрально-критичними статтями виступили Є. Гребінка, Т. Шевченко, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Мізко, О. Римов та ін. У зв'язку з переслідуваннями українського театру в Росії у 60—70-х роках XIX ст. зникає й українська тема в театральній критиці.

У Галичині в умовах Австрійської монархії розвивалась польська і німецька театральна критика, яка, однак, не мала ще ніякого стосунку до українського театру, бо професіональний український театр виникає тут тільки у 60-х роках XIX ст. Власне у зв'язку з виставами цього театру з'являється і українська театральна критика, представлена на сторінках народно-демократичної (народовської) та москвофільської преси. Театрально-критичні статті Василя Ільницького, Костя Горбаля та інших із тих часів викликають значне зацікавлення у дофранківський період. Тоді ж з'явилася і перша праця з історії Руського народного театру (театру Товариства „Руська Бесіда"), а саме: Руський народний театр в Львові, його діяльність, склад і управа. — Написав... Н. Ч.— Коломия, 1870. (За криптонімом Н. Ч., який досі не розкритий, міг сховатися москвофільський діяч Климентій Мерунович.)

У 80—90-х роках XIX ст., саме тоді, коли український театр у межах Росії, незважаючи на прокрустове ложе, в яке він був покладений російським царатом щодо репертуару, досяг високого мистецького рівня, про нього писала вся російська і вимушено російськомовна на Україні театральна критика. І тільки українські періодичні видання, що виходили у Львові, містили театрально-критичні й історико-театральні статті, передусім Івана Франка, якого справедливо вважаємо найбільшим українським театрознавцем другої половини XIX ст., бо він був автором першого історичного нарису історії українського те-

атру від давнини до середини XIX ст., а в цій праці дав першу спробу періодизації цього театру, що не втратила свого наукового значення дотепер. Ці видання надавали україномовну трибуну театральним критикам зі Східної України (Олександр Кониський, Михайло Комаров та ін.), завдяки чому поширювалася українська театральна термінологія, вироблявся український понятійний потенціал у галузі театрального мистецтва. Цей процес значною мірою був підготовчим для того бурхливого театрально-критичного потоку, який з'явився в українській пресі Східної України після 1906 року, коли, власне, й ця преса там з'явилася. Найвидатнішим українським театральним критиком періоду між двома революціями — 1905—1907 рр. та лютим—березнем 1917 року — був Микола Вороний, а побіч нього яскраво світилися імена театрознавців Симона Петлюри, Павла Богацького, Спиридона Черкасенка, Андрія Ніковського та ін. То був час, коли в Європі під театрознавство закладалася тверда методологічна основа, що забезпечила молодій науці повноправне існування у колі інших гуманітарних наук (праці німецького вченого Макса Германа та представників його школи).

Українська революція 1917 року покликала до театрознавчих рядів такі яскраві особистості, як Дмитро Антонович, автор монографії „Триста років українського театру" (Прага, 1925), Олександр Кисіль, автор нарису „Український театр" (Київ, 1925), Петро Рулін, автор концептуальної праці „Завдання історії українського театру" (1929) та ін. У 1920-х роках українське театрознавство на Східній Україні за інерцією з часів УНР розвивалося по висхідній, поки не зазнало такої самої трагічної долі у 1930-х роках, як усе українське відродження: Микола Вороний, Олександр Кисіль, Петро Рулін і Андрій Ніковський були репресовані, Дмитро Антонович, Леонід Білецький та багато інших змушені були перебувати в еміґрації, інші замовкли.

Праці з історії театру друкувалися в універсальних наукових періодичних виданнях, у спеціальній театральній періодиці 20-х — початку 30-х років, носячи часто на догоду владі примусово політизований характер. З 1936 р. у Києві виходив єдиний спеціальний журнал — двомісячник „Театр".

У Західній Україні, що перебувала під окупацією Польщі, українське театрознавство було репрезентоване такими професіоналами, як Степан Чарнецький, автор широковідомої книжки „Нарис історії українського театру в Галичині" (Львів, 1934), Михайло Возняк (у багатогранній діяльності якого театрознавство — окремий напрям його наукових зацікавлень, досі ще належно не оцінений), Теофіль Демчук і Григорій Лужницький (обидва плідно працювали в діаспорі повоєнних десятиліть: перший у Польщі, другий — у США). Театральна критика того часу представлена такими іменами, як Андрій Головка, Іван Рудницький (М. Кедрин), Михайло Рудницький, Олесь Бабій, Володимир і Юрій Масляки, Григорій Гануляк та ін.

Після 1939 року з українських театрознавців, які залишилися у Львові, дехто був репресований більшовиками, дехто, виживши, подався наприкінці війни на Захід. Із колишніх відомих театральних критиків залишився і вижив після війни тільки Михайло Рудницький, видавши цікаву книжку мемуарів „В наймах у Мельпомени" (К., 1963), а з істориків театру — Михайло Возняк. На жаль, у повоєнний час Львів, здобув-

ши сталі українські державні театри, був обділений увагою влади щодо розвитку театрознавства як у Західній Україні, так і, до речі, в усій Україні. Ми ще й тепер, в умовах незалежности, відчуваємо брак театрознавчих кадрів, слабкість театральної критики. А проте у Львові висвітленням театрального процесу — як в історичному, так і в сучасному аспектах з кінця 50-х років займалася Леонтина Мельничук-Лучко, з 60-х — Марія Вальо, Роман Кирчів, Світлана Веселка (Рябокобиленко). У Чернівцях історію українського театру на Буковині досліджував Кузьма Демочко, в Тернополі — Петро Медведик.

Значного ж розвитку театрознавство у Західній Україні у повоєнні десятиліття не зазнало, бо цей процес свідомо регулювався владою.

Зрештою, не було розквіту театрознавства і в усій повоєнній радянській Україні. Відділ театрознавства в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, як і кафедри театрознавства в обох театральних вузах України — Київському і Харківському театральних інститутах (з 1962 р. — Харківський інститут мистецтв), були малочисельні, а наукова проблематика їх визначалася як така, що стосувалася тільки історії українського театру у 50—60-ті роки, яку треба було подавати з класових марксистсько-ленінських позицій, а далі основний акцент перемістився на т.зв. радянський період історії українського театру і „сучасні" (в розумінні тогочасні) актуальні проблеми розвитку українського театру в контексті всього радянського театру. Справжньою наукою у тих працях, як кажуть, і не пахло.

Репресії щодо української інтеліґенції кінця 60-х — початку 70-х років, ідеологічні нагінки на культуру й науку безпосередньо позначилися на розвиткові нашого театрознавства, яке зазнало нових відчутних втрат. Першорядні наукові й мистецькі сили змушені були покинути Україну. У Москві опинилися на ціле двадцятиліття Неллі Корнієнко і Лесь Танюк. У Ленінграді 1994 року завершилося життя Наталі Кузякіної. Продовжуючи займатися в Росії українською проблематикою, вони досліджували творчість Миколи Куліша, Леся Курбаса, Лесі Українки, Мар'яна Крушельницького і долали шалений спротив різномастих ідеологів, аби пробитися до свого читача. В Україні ж тривалий час кращим виявом академічного театрознавства залишалася чи не єдина праця — перший том нарисів „Український драматичний театр" (К., 1967), більшість розділів якої позначена науковою сумлінністю і достовірністю історичних фактів.

Сьогодні, коли з об'єктивних, а часом і необ'єктивних причин перестають виходити традиційні державні періодичні видання (журнали „Мистецтво" (1954—1969), „Український театр" (1970—1998), газета „Культура і життя", виходив також науковий щорічник „Театральна культура" (п'ять випусків за 1964—1968 рр. та вісім випусків за 1980—1987 рр.), майже паралізована науково-видавнича діяльність відділу театрознавства в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, а поява кожної фахової книжки сприймається як небачена розкіш, вихід у світ праць Театрознавчої комісії у „Записках НТШ" мав би стати подією небуденною. Принаймні того прагнуть редактори тому і колектив Театрознавчої комісії, які намагаються підняти престиж української театрознавчої

думки Львова як другого потужного театрознавчого центру після Києва, сприяти залученню молодих театрознавців до Театрознавчої комісії НТШ, а отже, й розростанню театрознавчої науки в усій нашій державі.

Незважаючи на постійні втрати, українське театрознавство нагромадило значний емпіричний, а почасти й теоретичний матеріал, який потребує нового й поглибленого осмислення. Протягом останніх десятиліть основним завданням театрознавства було повернення українській культурі неспотвореної постаті Леся Курбаса, його естетичних надбань. Книжка Неллі Корнієнко „Лесь Курбас: Репетиція майбутнього“ (К., 1999) стала, з одного боку, своєрідним підсумком цього складного й драматичного процесу, з другого — безсумнівним проривом у курбасознавство, що визначає вектор майбутніх наукових досліджень.

Водночас до початку нової доби українське театрознавство підійшло з цілим комплексом невирішених питань, невисвітлених періодів і постатей в історії сцени. На сьогодні ми все ще не маємо сучасної синтетичної праці, яка б узагальнювала театральний процес на Україні, не кажучи вже до кінця XX століття, але хоча б до його першої половини. Не написані історія українського режисерського мистецтва, історія української театральної критики, сценографії, акторського мистецтва. У цьому розумінні ми значно відстаємо навіть від найближчих своїх сусідів — поляків і росіян. Треба переосмислити і переписати радянський період розвитку української сцени, об'єктивно висвітлити всі його етапи; розкрити картину існування українського театру в часи німецько-фашистської окупації. Слід прискіпливіше вивчити театральний процес, що відбувався на західноукраїнських землях. Адже дотепер маємо лише одну серйозну узагальнюючу працю, присвячену галицькій сцені XIX — початку XX століть — розділи у згадуваних нарисах „Український драматичний театр“. Необхідно „зібрати воєдино і покласти на концептуальну основу розрізнений образ українського театрального життєвияву на терені діаспори“ (насамперед США, Канади, Югославії, Словаччини, Польщі). Мусимо, врешті, осмислювати українську театральну культуру як єдиний і неподільний організм, не забувати про вивчення психології театральної творчости і її сприймання глядачем, техніки сцени, організації театральної справи, джерелознавства і бібліографії.

Крім того, українське театрознавство має активніше опановувати нові методології і сучасні теоретичні підходи у вивченні мистецького універсуму. Перші кроки в цьому напрямі вже зроблені. Неллі Корнієнко розробила концепцію Центру Леся Курбаса (створений 1994 р. постановою Кабінету Міністрів України) як альтернативної науково-дослідницької і театрально-експериментальної установи. Однією з ланок Центру є теоретичний підрозділ, покликаний працювати з новітніми методологіями на перетині театрознавства, семіотики, культурології, соціальної психології і соціології художньої культури. Театрознавча комісія НТШ активно співпрацює з Центром Леся Курбаса.

На завершення треба сказати, що у колі наукових зацікавлень мають бути всі види й форми сценічного мистецтва: драматичний театр, опера, балет, оперета, пантоміма, дитячий, ляльковий, телевізійний і радіотеатр. Цей широкий спектр має знайти своє відображення у подальших випусках театрознавчої серії „Записок Наукового товариства ім. Шевченка“.

* * *

237-й том „Записок НТШ" розпочинає публікування праць із театрознавства. Це перша спроба серйозного аналізу наукових досліджень та матеріалів, зібраних у цій серії видань Товариства. Незважаючи на багаторічну плідну роботу НТШ, ще ніколи „Записки НТШ", присвячені театрознавству, не з'являлися друком в такому обсязі й не охоплювали всього розмаїття питань. Певним винятком є згадана монографія Юрія Шерегія „Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року". Раніше статті та матеріали з театрознавства радше долучали до етнографічно-фольклористичних, рідше — до філологічних видань НТШ. Уміщення праць Театрознавчої комісії в окремому томі „Записок НТШ" і їх друкування свідчать про зміни щодо розширення тематики у видавничій стратегії Товариства, що насамперед проявляється „у наданні пріоритетности тим наукам, які часто-густо залишалися, а подекуди і залишаються у тіні серед гуманітарних дисциплін в Україні". Останнє зумовлене також тим, що на сьогодні з'явився значний науковий театрознавчий потенціал у Львові, Києві, Харкові, Одесі та інших містах України, зокрема серед молоді, в ділянці театрознавчої україністики, розширюються контакти з діаспорою у контексті важливих досліджень гуманітарних і суспільствознавчих наук у Товаристві взагалі.

*Публіковані у томі праці охоплюють різні теми наукових досліджень з питань театрознавства. За традицією „Записки НТШ" складаються з трьох розділів: „**Статті**", „**Матеріали**" і „**Критика та бібліографія**".*

*Перший розділ „**Статті**" пропонованого тому містить наукові дослідження, присвячені питанням першопочатків шкільного театру в Україні, історії дитячого театру, започаткування якого пов'язується з діяльністю Миколи Лисенка та Марка Кропивницького („До історії українського шкільного театру кінця XVI — початку XVII століть" Р. Пилипчука; „Біля джерел українського дитячого театру" Є. Федотова); еволюції театру наприкінці XIX — на початку XX ст. — доведено, що українська театральна культура того часу функціонувала за принципами самоорганізації, самореґулювання і поліваріантности, внаслідок чого національна сцена мала певну автономію і перебувала в силовому полі загальноєвропейських мистецьких процесів („Інноваційні процеси в українській національній культурі: вплив на розвиток театру і драми кінця XIX — початку XX століть" І. Черничка). Окрему сторінку в томі відведено діяльності Спиридона Черкасенка — активного театрального критика, який постійно плекав ідею про „доконечну потребу в реформуванні української сцени" („Спиридон Черкасенко — театральний критик" Тетяни Жицької). Проблемам функціонування західноукраїнського театру у 1916—1918 роках присвячено статтю О. Боньковської „Український народний театр Товариства „Українська Бесіда" в роки Першої світової війни (Стрілецький театр)", театрам — Українському національному, Державному народному, Державному драматичному як державним театрам у часи визвольних змагань присвячує статтю Р. Леоненко „Перші українські державні театри. 1917—1919 роки". Початкам засвоєння в українському театральному*

дійстві експресіонізму, аванґардизму, звернено увагу в статтях О. Кравченюка „Експресіонізм і український революційний театр", В. Голоти „Мистецтво дійства" в аванґардних пошуках Театру імені Гната Михайличенка". В останній статті дана певною мірою політична оцінка театрального життя в Україні у 20-х роках, підкреслюється „згубність для митця більшовицького „культурного" експерименту, який чинив насильство над природним розвитком театрального мистецтва" і т. д. Загальним теоретично-практичним проблемам фонової, середовищної і ігрової сценографії присвячена стаття А. Драка „Сценографія у структурі театрального синтезу", конкретно на основі матеріалу про певний театр ці та інші питання висвітлені у статті О. Красильникової „Актор у сценографії „Березоля". У наступному дослідженні на прикладах постановки двох вистав Лесь Курбас показує, з одного боку, можливість застосування фактури кіно на сцені як невід'ємної частини розповіді, що створює потужне злиття кіно- та сценодії, з другого — творчого застосування власне мистецьких засад кінематографа. Ці питання порушує також В. Ткач у статті „Мова кіно в театральних постановках Леся Курбаса „Джіммі Гіґґінс" і „Макбет". Тему історії українських театрів 20—30-х років продовжує І. Волицька у статті „Монументальний театр" Володимира Блавацького".

*Низка статей присвячена новим і новітнім напрямам та формам сценічного мистецтва, що живуть і успішно розвиваються в українському театрі сьогодні. Постмодернізм як одна „з форм культу культури" в театрі (у радянський час вона проявлялася часто з ознаками „театрального міфу") висвітлюється у статті Ю. Іздрика „Архаїка театрального міфу в позамодерному просторі. (Епітома соціально-культурного феномену на прикладі Чернігівського молодіжного театру)"; особливості різних художніх форм мови театру — в статті Г. Липової „Мистецька мова українського театру 1980-х років". Художній культурі театру загалом, яка знаходить продуктивний прояв на перетині мистецтвознавства, соціальної психології, герменевтики і семіотики, присвячена стаття Н. Корнієнко „Український театр 1980—1990-х років — ціннісні орієнтації та картини світу у візіях лідерів. (Контекст — художня культура)". Авторка зупиняється на питаннях парадоксів і конструкцій інтелектуального репертуару 1980—1990-х років, „театру і людини" та містифікацій **я**, реконструктивістській моделі культури, а поряд — пошуку ідентичности в межах традиційної і нетрадиційної свідомости, культурної пам'яті і т. ін. Доповнює згадані питання з багатим унаочненням, зокрема щодо динаміки розвитку конкретних творчих особистостей, стаття Г. Липківської „Молодий театр України кінця 80-х — початку 90-х років: постмодерна ідеологема свідомости та її відбиток у сценічному артефакті".*

*У другому розділі „**Матеріали**" уміщено такі публікації, як „Літопис життя і творчости Марії Заньковецької" пера Н. Бабанської, Г. Галабутської та К. Шев'якової; реконструкція сцен „Гамлета" В. Шекспіра у постановці Бориса Тягна у Львові 1960-х років, яку зробила М. Гарбузюк, „Три документи львівського періоду творчости Бориса Тягна" Б. Козака. Окрему сторінку розділу становлять есей-спогад Леся Танюка про Володимира Глухого та спостереження Л. Онишкевич*

над розвитком нових театрів в Україні: театру „КІН“, „Театру на Подолі“, „Театру Салон-Модерн“ (усі в Києві), Волинського театру в Луцьку, Львівського театру ім. Леся Курбаса, нарешті враження від Першого всеукраїнського театрального фестивалю.

Розділ ***„Критика і бібліографія“*** *подає бібліографію театральних та інших культурно-мистецьких праць Степана Чарнецького (автор П. Медведик) і 10 рецензій, рецензійних оглядів, відгуків на праці, присвячені різним реґіонам та проблемам. Їх авторами є Л. Бабота, В. Гайдабура, Р. Кирчів, О. Красильникова, О. Купчинський, П. Медведик, Л. Онишкевич, Р. Пилипчук.*

Ми усвідомлюємо, що не всі вміщені в томі статті, повідомлення, публікації цілком відповідають завданням та ідеї, що їх бачать перед собою редактори тому, не всі праці науково рівноцінні. Причина криється у наразі обмежених можливостях, якими українська наука диспонує в гуманітарній ділянці. Зрештою, про це вже йшлося раніше. Набагато важливіше те, що пропонована книжка „Записок НТШ“ — а таке видання, як мовилося, підготовлене Товариством уперше — є вже доконаним фактом у науковому житті нашої держави і, маємо надію, спонукатиме до подальших пошуків і праці.

У побудові тому послідовно дотримуємося засад, задекларованих ще в 221-му та інших томах.

Ми вдячні всім, хто допомагав готувати том до друку. Окрема подяка науковцям Роксоляні Зорівчак, Ірині Ковальській та Іванові Тепломy за переклади резюме англійською мовою до статей тому.

Ростислав ПИЛИПЧУК

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ XVI — ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТЬ

Різні погляди на питання про початки українського театру висловлювали вчені другої половини XIX і першої половини XX ст., різними вони залишилися і досі: переважають кількісно узвичаєні твердження, що український театр середньої доби нашої історії зводився до форм шкільного театру і вкладався у часові рамки XVII і XVIII століть. Недооцінювалось твердження І. Франка, що „під кінець XVI віку до нас доходить західноєвропейська релігійна драма“[1], яка в XV—XVI ст. розвивалася і в Польщі, здебільшого в домініканських костелах. Оскільки домініканці, порівняно з іншими орденами, мали найбільший вплив на українців, то, на думку І. Франка, їхні релігійні вистави проникли і до українського православного середовища у вигляді пасійних містерій, змістом яких було зображення страстей Христових. Майже водночас із пасійною містерією дійшов на Україну через Польщу відгомін іншої західноєвропейської містерії — різдвяної. Напівцерковні міські братства, монастирі й школи мали бути захистом цього новітнього для тих часів мистецтва.

М. Драгоманов чи не перший висловив думку, що місцем виникнення українського театру слід визнати „західноруські“ (тобто українські та білоруські) землі, де історичні умови хоч і не сприяли збереженню політичної незалежности русинів, але в XVI і в першій половині XVII ст. давали досить простору для громадської й особистої суспільної діяльности, полегшуючи взаємини з культурно розвиненішими країнами. „Тут, де існували самоуправні муніципії з просвіченим міщанством, де церковні братства розвинулися в могучі культурні корпорації, повстали й перші руські друкарні, перші правильні школи — повстав і правильний руський театр“[2].

[1] Франко І. Русько-український театр: Історичні обриси // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 29.— С. 298.

[2] Кузьмичевский П. [Драгоманов М.] Старейшие русские драматические сцены // Киевская старина.— 1885.— Кн. 5.— С. 49.— Цит. за вид.: Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство.— Львів, 1909.— С. 100.

І. Франко припускав, що коли не першим, то все ж таки основним розсадником релігійної драми в нас наприкінці XVI століття була Острозька академія, заснована, як тепер установлено, 1576 р. Другим після Острога осередком релігійної драми І. Франко цілком слушно вважав Львівську братську школу, засновану 1586 р. Про вистави в обох цих закладах освіти залишив свої свідчення І. Вишенський. У своєму посланні „Порада, како да ся очистит церков Христова", написаному десь після Берестейської унії 1596 р., з позицій православного ригоризму І. Вишенський звинувачував українську шляхту і діячів Православної Церкви „в розширєню машкарского и комєдийского набожєнства"[3], закликаючи очистити церкву „от всяких прєлєстєй и забобонов єретичєских [...], латинских смрад пѣсней из цєркви вигнати"[4]. У „Посланії чєстноє и благоговѣйной старицы Домникии", написаному під час його перебування у Львові 1606 р., полеміст-консерватор написав: „И нє вѣдомость хулю художества, але хулю, што тепѣрешніє наши новые рускіє философы нє знают в церкви ничтожє читати, ни тоє самоє Псалтыри, ни Часослова [...] Латынских баснєй учєницы, зовємыи казнодѣи, трудитися в цєркви нє хочют, толко комєдіи строят и играют"[5].

Це найраніші письмові свідчення про існування і популярність драматичних вистав на Україні. „Та, на жаль, з драматичних творів кінця XVI і початку XVII віку не дійшло до нас майже нічого, особливо з творів того роду, про які говорить Вишенський"[6], — писав 1894 року І. Франко, який не мав документальних свідчень про вистави в Острозі і Львові наприкінці XVI — на початку XVII століть.

Оскільки в Західній Європі, а згодом і в Польщі, школи стали осередками театру, вистави якого відбувалися під час травневих рекреацій та публічних екзаменів, то, за словами І. Франка, „особливо ті останні нав'язували до давнішого звичаю виголошування діалогів, в котрих у формі питань і відповідей рекапітулювалися певні питання, котрими інтересувалася публіка, присутня на екзамені. Оті шкільні діалоги мали вплив і на шкільну драму, придавши їй, замість практичного, дидактичний стиль"[7].

Увага І. Франка до старих діалогів як ранніх зразків української шкільної драматургії виявилася у розшуках і публікаціях їх текстів. Найперша така його публікація — „Мистерия страстей Христовых" (Киевская старина.— 1891.— Т. 33.— Кн. 4.— С. 131—154), яку наведено за знайденим у с. Смерекові поблизу Жовкви в Галичині рукописом „Dialogus de passione Christi". Вважаючи цей діалог однією з найдавніших пам'яток української літератури і припускаючи, що виник він у придворному середовищі магнатів Собеських у Жовкві в середині XVII ст.[8], І. Франко у вступній замітці ще не розглядає жанрових особливостей діалога — можливо, тому, що в єзуїтській латиномовній і польській шкільній дра-

---

[3] Вишенський І. Твори.— К., 1959.— С. 66.

[4] Там само.— С. 55.

[5] Там само.— С. 190—191.

[6] Франко І. Русько-український театр...— С. 300.

[7] Там само.— С. 302.

[8] Франко І. Мистерия страстей Христовых // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1980.— Т. 28.— С. 333.

матургії цим терміном позначали твори різної форми. Незабаром (1894) І. Франко зарахує цей діалог разом із київською пасією з 1629 р. до тих пізніх українських містерій, „котрих ще не можна назвати шкільними драмами"[9].

1892 року І. Франко публікує іншу знахідку — діалог, якому через відсутність титульної сторінки вчений надав умовну назву „Бенкет духовний" (Киевская старина.— 1892.— Т. 37.— Кн. 4.— С. 59—70). Він датував цей твір другою половиною XVIII або навіть кінцем XVII ст. На його думку, твір цей виголошували учні молодшого шкільного віку за якоїсь урочистої оказії, можливо, на річному іспиті, перед численною публікою, за участю учителя, що міг виголосити пролог і епілог. Тут І. Франко послався на західноєвропейську традицію (яка перейшла до Польщі) влаштовувати диспути з теології, філософії тощо. „Що і в українських школах, заснованих у XVI і XVII століттях за зразком польських, існували такі звичаї, ми маємо значну кількість свідчень"[10], — пише І. Франко, наводячи широку цитату з „Описания Киево-Софийского собора и Киевской епархии" (К., 1825) митрополита Євгенія (Євфімія Болховітинова) про видовище в Києво-Могилянській академії, відрізняючи комедії і трагедії від діалогів, що їх створювали не тільки вчителі, а й учні.

„У цій цікавій виписці, — каже І. Франко, — ми навмисне підкреслили слово „діалоги". Як видно, вони поряд з кантами, комедіями, трагедіями і віршами становили головний продукт тієї шкільної літератури. А проте, наскільки мені відомо, саме з числа цих творів нашого старого письменства досі нічого не було опубліковано [...] Щодо діалогів, то про них ми досі не можемо сказати нічого певного, крім самого факту, що вони колись мали широкий вжиток [...] Ми не маємо в друкові майже жодного з багатьох популярних колись шкільних діалогів, як не маємо навіть відомостей про те, чи збереглися вони ще десь у рукописах. А тим часом не можна сумніватися в тому, що з'ясування цих, хоч і скромних, плодів нашого давнього письменства могло б мати значний інтерес для історика українського життя й літератури; історик української освіти знайшов би в них коштовні побутові подробиці й натяки, яких в інших літературних творах іноді й шукати годі. Особливо діалоги, складені на „місцевій руській", тобто українській, мові, мають являти великий інтерес щодо мови і фразеології"[11]. Публікацією тексту „Бенкету духовного" І. Франко, як він сам висловився, намагався збудити інтерес до розшуків і публікування ще збережених у різних місцях старих шкільних діалогів, принаймні тих, які написані українською мовою, „хоч і в діалогах латинських та церковнослов'янських, — додає учений, — можуть траплятися цікаві й цінні частковості"[12].

Ще через два роки І. Франко працює над узагальненим нарисом „Русько-український театр (історичні обриси)" (1894, опубл. 1929), в якому знову спеціальну увагу приділяє діалогові: „Що у нас шкільну драму попередили і обіч неї не перестали існувати шкільні діалоги, на се маємо чи-

---

[9] Франко І. Русько-український театр...— С. 300.

[10] Франко І. Бенкет духовный // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980.— Т. 28.— С. 366.

[11] Там само.— С. 367—368.

[12] Там само.— С. 368.

сленні свідоцтва, та самих текстів тих діалогів опубліковано небагато. Трохи чи не найдавніший з них є, мабуть, „Бенкет духовний", найдений мною в рукописі Підгорецького монастиря і опублікований в „Киевской старине". Тепер мені вдалося найти ще давніший шкільний діалог, що походить, мабуть, з кінця XVI або з перших літ XVII віку і находиться в однім рукописі Крехівського монастиря, — незбитий доказ, що наші діалоги були виставлювані при торжественних нагодах в наших давніх братських школах"[13].

Очевидно, саме про цей діалог І. Франко писав у пізнішій праці „Українсько-руська (малоруська) література" (1898): „Один з найстаріших творів у діалогічній формі, що дійшов до наших часів під назвою „Діалог християнский, в котором ся показует, кто єст християнин правдивый", написаний у перші роки XVII ст."[14] Тут же І. Франко ще раз наголосив на ролі шкіл, що їх закладали при церковних православних братствах з кінця XVI ст., у справі поширення української напівлітургійної драми, знову згадав про так звані рекреації, під час яких студенти розважалися, „граючи драми або діалоги, декламуючи віршовані промови. З того розвинувся звичай, щоб студенти на великі свята (Різдвяні, Великодні) ходили по хатах, співали там, виголошували віршовані промови або грали (переодягнені) невеликі драматичні образки (розмови пастухів при народженні Христа, трьох королів в Ірода, нараду Ірода з євреями, його смерть тощо). За це їх частували й обдаровували. Все це прищеплювало залюбленість у драматичні вистави між широкими народними масами і зоставило їх сліди і залишки ще й досі"[15].

В інших працях, у яких І. Франко розробляв питання історії української драматургії і театру, він не торкався діалогів і тільки раз згадав про них у статті „Южнорусская литература", надрукованій у сорок першому томі „Энциклопедического словаря" Ф. Брокгауза та І. Єфрона (1904). Тут він ще раз засвідчив, що наприкінці XVI — на початку XVII ст. „з'являються повчальні і потішні діалоги (душі з тілом, православного з уніатом, „Бенкет духовний"), початки релігійної драми, вертепу, інтермедії"[16].

Відсутність безпосередніх згадок про діалог у монографічних дослідженнях І. Франка „Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського" (написана до 1907 р., опублікована 1983 р.) та „Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р." (1910) можна пояснити тільки тим, що узагальнений характер цих праць унеможливлював розлогі гіпотези, а з часу висловлених І. Франком припущень про активне побутування діалогу наприкінці XVI — на початку XVII ст. інші вчені майже нічого не додали до знахідок його самого. Але в контексті розмови про вірші згадані різні твори, які мали певну дотичність до тогочасного театру. Скажімо, у першій із згаданих тут „Історій" мовиться про „віршові панегірики і більші віршо-

---

[13] Франко І. Русько-український театр...—С. 303.

[14] Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1984.— Т. 41.— С. 91.

[15] Там само.— С. 92.

[16] Франко І. Южнорусская литература // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1984.— Т. 41.— С. 113.

вані твори в епічній і драматичній формі"[17]. Учений подає за друкованими каталогами кириличного друку російського бібліографа І. Каратаєва перелік видань, що стали пам'ятками віршової літератури і, скажемо, забігаючи наперед, належать ще й до історії театру, а саме: „На Рожество Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христова вѣршѣ..." Памви Беринди (Львів, 1616), „Вѣзерунок цнот [...] Єлисея Плетенецького" О. Митури (Київ, 1618), „Лямент [...] на жалосное преставленіе [...] Леонтіа Карповича" М. Смотрицького (Вільно, 1620), „Вѣршѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного [...]" К. Саковича (Київ, 1622)[18].

Перше з названих видань (вірші П. Беринди) І. Франко супроводив значущою анотацією, сенс якої з'ясовується у подальшій нашій розмові: „збірка рождественських декламацій".

Далі вчений згадує два віршовані плачі: „Лямент по святобливе зешлом [...] Іоанні Васильєвичу [...]" Д. Андрієвича (Луцьк, 1628) і „Епикидіон, албо Вѣршѣ жалобныя на погребеніе Василисы Яцковны" С. Полумерковича (Луцьк, 1628), два (з відомих тепер трьох) панегірики на честь Петра Могили — „Імнологія" П. Беринди і Т. Земки (Київ, 1630) і анонімна „Євфонія веселобрмячая" (Київ, 1633), а також панегірик „Еводія" Г. Бутовича на честь єпископа Арсенія Желиборського (Львів, 1642).

Кваліфікуючи всі названі тексти як зразки панегірика в українській поезії XVII ст., І. Франко, однак, ще не звертає увагу на декламування цих творів, а отже, і на своєрідне театральне дійство, пов'язане з цим. Згадав І. Франко і „два драматичні діалоги на Різдво і на Воскресеніє", а саме „Вѣршѣ с трагодіи „Христос Пасхон" А. Скульського (Львів, 1630) і „Розмышлянє о муцѣ Христа, спасителя нашего" І. Волковича (Львів, 1631)[19].

У зв'язку з переліченими тут поетичними панегіриками й ляментами нагадаємо, що П. Житецький у своїй праці „Энеида И. П. Котляревского й древнейший список ее" висловив думку, що український діалогічний вірш розвинувся раніш за драму[20]. Може, думка П. Житецького певною мірою вплинула на І. Франка, який теж натякнув на це, але знову ж у тексті, який не був своєчасно опублікований.

З-поміж учених, які досліджували історію давньої української літератури, тільки М. Петров у праці з історії Києво-Могилянської академії (1895), зачепивши питання про виставлення діалогів у стінах цього навчального закладу, чи не вперше порушив питання про декламацію як синонім діалогу[21], але остаточне формулювання його погляду на це питання оприлюднене аж у 1909—1911 рр.[22] Очевидно, це спостереження М. Пет-

[17] Франко І. Історія української літератури // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 40.— С. 273.

[18] Там само.— С. 274.

[19] Там само.— С. 277.

[20] Житецкий П. Энеида И. П. Котляревского и древнейший список ее // Киевская старина.— 1899.— Кн. X—XII; 1900.— Кн. I—III.— Окр. відбиток: К., 1900.— С. 106.

[21] Петров Н. И. Киевская академия во второй половине XVII в.— К., 1895.— С. 77.

[22] Петров Н. И. Киевская искусственная литература XVII и XVIII вв., преимущественно драматическая // Труды Киевской духовной академии.— 1909.— № 5.— 1911.— № 12. Окремий відбиток: Петров Н. И. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII—XVIII вв., преимущественно драматическая.— К., 1911.— С. 143—150, 428—433, 444—447.

рова вплинуло на І. Франка, який у згаданій „Історії української літератури" (1907) два рази вживає термін „декламація" у визначенні тих поетичних текстів, які раніш фіґурували з означенням „діалогічна вірша", „діалог".

Молодші віком дослідники старого українського театру В. Перетц і В. Резанов, зацікавившись природою діалогу як жанру давньої драматургії, уживають паралельно з терміном „діалог" термін „декламація", спочатку ототожнюючи ці два поняття.

В. Перетц у праці „К истории польского и русского театра", яку він друкував із перервами протягом 1905—1911 рр., вмістив кілька діалогів („Діалог 1-й. Разговор пастухов"; „Волынскій проліог на Воскресеніє Христово" з інтермедією; діалог „Вѣршѣ на Воскресеніє Христово", діалог „Разговоры души с тѣлом")[23]. У розділі одинадцятому (1909) учений, визначаючи жанр публікованого твору „Волынскій проліог на Воскресеніє Христово", відніс його до діалогу, а точніше — декламації[24].

Тим часом В. Резанов видає працю „К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов" (1910), у якій говорить про вживання єзуїтами діалогів як найпростішої форми драматичних творів і наводить вислів німецького теоретика драми єзуїта Франціска Ланґа (1654—1725) про „діалоги або так звані декламації" (dialogi sive malis dicere declamationes), а також його ж, Ф. Ланґа, пояснення: діалог — це „розмова без фабули", „рівна проста розмова на яку-небудь тему, серйозну або потішну"[25].

Це визначення Ф. Ланґа впливає на В. Перетца так, що в п'ятнадцятому розділі згаданої праці (1910) він уже вживає обидва терміни — діалог і декламація — як синоніми[26]. В цьому розділі В. Перетц звертається до питання про форми українських святкових декламацій. Свідомо оцінюючи „Вѣршѣ на жалосный погрєб зацного рыцєра Пєтра Конашєвича Сагайдачного [...]" К. Саковича (К., 1622) як такі, що не підходять під святкові, В. Перетц зупиняє свою увагу на найстарішому з відомих зразків українського шкільного діалогу, який уміщений у збірнику поетичних творів „На Рожєство Бога и Спаса нашєго Ісуса Христова вѣршѣ..." Памви Беринди (Львів, 1616). „Що це був діалог, — пише В. Перетц, — свідчить розподіл мови між сімома (а можливо, й вісьмома) отроками..." А далі каже: „План цієї декламації такий [...]"[27]. Отже, він ототожнює діалог і декламацію.

Саме під цей час С. Єфремов готує до друку свою „Історію українського письменства" (Санкт-Петербурґ, 1911), в якій розвиває тезу П. Житецького про спорідненість старих українських віршів із драматургією. Корпус залучених С. Єфремовим до аналізу творів нагадує той, що наводився у рукописній ще тоді „Історії української літератури" І. Франка, яка була для С. Єфремова недоступною.

[23] Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук.— 1905.— Т. 10.— Кн. 1.— С. 68—71; 1909.— Т. 14.— Кн. 1.— С. 125—159; 1910.— Т. 15.— Кн. 4.— С. 162—175; 185—189.

[24] Там само.— Т. 14.— Кн. 1.— С. 142.

[25] Резанов В. К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов // Известия Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине.— 1910.— Т. 25.— Цит. за окр. відбитком: Нежин, 1910.— С. 114—115.

[26] Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра.— С. 152, 155.

[27] Там само.— С. 5—6.

„Близькі зв'язки з драматичним письменством того часу, що ми оце розглядаємо, були у письменства віршового [...], — пише С. Єфремов, — уже з початку XVII в. маємо „Лямент дому княжат Острозских“ (1603), [...] панегірик Єлисею Плетенецькому „Візерунок цнот“ (1618), „Вѣршѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного“ (1622), зложені ректором братської київської школи К. Саковичем; вірші вже відомого нам Волковича, „Лямент“ з приводу відомої острозької трагедії р. 1638, „Лямент людей побожных“ р. 1638, „Перло многоцѣнное“ (1646) Транквіліона-Ставровецького і т. ін. Можна сказати, що драма й вірша XVII—XVIII [ст.] не зовсім ще розмежувались були між собою, і тільки в останніх часах перед Котляревським повстала вже зовсім виразна диференціація. Вірші, до того ж здебільшого декламовані публічно, часто були основою для драми, і багато драматичних сюжетів розроблено спершу у віршовій формі, а вже потім розвилися в самостійні драматичні твори, що мали до того ж віршований склад. Так, із віршів повстали майже всі різдвяні й великодні драми: драматичні сюжети, розроблені віршем, легко переходять у діалог, початкову форму драми. З другого боку, стрічаємо й протилежний процес: коли драматична форма переходить засоби виконавців, вона розпорошується, скажу так, у декламацію, у віршу“[28]. Отже, С. Єфремов розрізняє діалог і декламацію.

Викликає тільки подив, що С. Єфремов чомусь не згадав різдвяні вірші П. Беринди (1616). Може, тому, що їхній текст був для нього недоступний? Адже В. Перетц першим заговорив про них у пресі тільки в 1911 р.[29], тобто саме тоді, коли вийшла друком цитована „Історія українського письменства“ С. Єфремова. Можливо, не встигла познайомитись з працею В. Перетца й А. Сичевська, яка 1912 р. передрукувала повний текст віршів П. Беринди, але у вступній статті до видання не посилається на думку В. Перетца щодо жанрової природи цих віршів, отже, й нічого не говорить про цей твір як про декламацію[30].

Зате М. Возняк того самого 1912 року у своїй статті „Стара українська драма і новіші досліди над нею“ спирається не тільки на цитований висновок В. Перетца з 1911 року щодо різдвяних віршів П. Беринди, а й на публікацію А. Сичевської у тому ж таки 1912 році: „На доказ, що на території нинішньої Галицької України зародилася правдоподібно українська стара драма, можна навести й друковані пам'ятники. Вже „Вѣршѣ“ на Різдво Христа Памви Беринди з 1616 р. (львівський друк) творять властиво діалог для сімох або восьмох хлопців“[31].

Повторивши Перетцове визначення щодо семи або восьми „отроків“, між якими розподілено мову твору, М. Возняк, однак, із двох синонімічних визначень цього твору (діалог і декламація) обрав термін „діалог“.

Вивчаючи в польсько-єзуїтських поетиках розділи про драматичну поезію, інший учений — В. Резанов — зібрав цікавий і важливий матеріал

[28] Єфремов С. Історія українського письменства.— Санкт-Петербург, 1911.— С. 100.

[29] Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра // Известия...— 1911.— Т. 16.— Кн. 2.— С. 5—20.

[30] Сычевская А. И. Памва Берында и его Вирши на Рождество Христово и другие дни // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца.— 1912.— Кн. 23.— Вып. 1.— Отд. 7.— С. 48—96.— Окр. відбиток: К., 1912.— С. 3—17.

[31] Возняк М. Стара українська драма і новіші досліди над нею // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— 1912.— Т. CXII.— Кн. VI.— С. 174.

для чіткішого з'ясування понять „діалог" і „декламація". Цьому питанню він присвятив спеціальну розвідку „К вопросу о старинной драме: Теория школьных „декламаций" по рукописным поэтикам" (1913). Вивчення текстів багатьох поетик XVII — першої половини XVIII ст. привело автора до таких висновків:

„1) Терміни „діалог" і „декламація" треба розрізняти.

2) Термін „декламація" у поетиках має сенс не літературного жанру, а означає власне шкільну церемонію за участю учнів і вчителів; на практиці термін цей уживається також щодо самих творів, призначених для виконання під час названої церемонії, — звідси змішування двох значень терміна.

3) Основою „декламацій" послужили рецитації прозових і віршових творів (складених учителем або самими учнями), що їх влаштовували у визначений час і виконували один учасник услід за іншим у вигляді послідовних монологів. З часом до цієї первісної основи приєднувались у вигляді нашарувань, що ускладнювали її, сценічні знадоби і драматичні елементи, які в певних випадках, при загальному смакові до театру, отримували панівне значення.

4) Декламації поділялись на дві категорії: класні і святкові; зміст перших був досить різноманітний, зміст інших обмежувався переважно з'ясуванням ставлення до подій, яким присвячувалося свято.

5) Виконували декламації звичайно без сценічної обстанови, однак в окремих випадках, при парадних, урочистих декламаціях, сценічна обстанова допускалась.

За своєю формою декламації становили: а) рецитацію прозових або віршованих творів різноманітної літературної форми (промови, поеми, оди, елегії і т. д.), що їх послідовно декламували виконавці, які змінювали один одного; б) таку саму рецитацію, але серед більшої сценічної обстанови: виконавці вдягалися у відповідні костюми реальних або алегоричних осіб, декламували біля картин або серед декорацій, учиняли відповідні дії, рухи; рецитація відкривалась вступом діалогічної форми, що його виконували кілька учасників, які вели діалог, а закінчувалась епілогом; в) невеликі драматичні вистави, однак же спрощеної форми; нарешті г) цілі великі драми — трагедії (парадна декламація на страсті Христові)"[32].

Із проаналізованого В. Резановим першоджерельного матеріалу випливає, що декламації мали ще форми привітань, надгробних промов, написів, послань, а найбажанішими темами, узятими з близької обстанови, були: герб (наприклад, місяць, стріла, ягня і т. ін.), якась найновіша подія (наприклад, війна, укладання миру, обрання короля, коронація, зустріч або відправлення посольства, чиясь смерть, перемога і т. д., різні свята (Різдво Христове, Великдень і т.д.), історичні події[33].

Зі спостережень В. Резанова напрошувався висновок, що майже вся українська лірична поезія кінця XVI — першої половини XVII ст., яка дійшла до нас, була призначена передусім для усного декламування, особливо панегірична поезія, до якої українські теоретики літератури XVII ст.

---

[32] Резанов В. И. К вопросу о старинной драме: Теория школьных „декламаций" по рукописным поэтикам // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук.— 1913.— Т. 18.— Кн. 1; Цит. за окр. відбитком: Санкт-Петербург, 1913.— С. 39—40.

[33] Там само.— С. 7—9.

зараховували вітальні, дорадчі, прощальні, похоронні вірші, дифірамби тощо. Отже, В. Резанов, не адресуючи до П. Житецького і С. Єфремова, фактично згоджувався з ними в питанні про спорідненість давніх українських віршів із драматургією, але розрізняв діалог і декламацію.

Через кілька років М. Ґудзій у статті „Еще одна школьная декламация“ (1919), заперечуючи загалом твердження В. Резанова про те, що терміни „діалог“ і „декламація“ належить розрізняти, вважає цю думку слушною тільки щодо елементарних, нерозвинених форм обох жанрів: „Між діалогом і декламацією в їх розвинутому вигляді не слід вбачати будь-якої різниці, оскільки і той, і інша, врешті-решт, сприймалися як невелика за обсягом, здебільшого одноактна п'єса з усіма ознаками, властивими для справжньої драми“[34].

Далі дві тенденції у поглядах на діалог і декламацію йдуть паралельно. М. Возняк і Д. Антонович у 1920—1925 рр. продовжують називати вірші П. Беринди діалогом, однак зразки поетичних творів, що передували віршам П. Беринди, не помічають[35].

О. Білецький, демонструючи у 1923 р. обізнаність із теоретичною розвідкою В. Резанова, належно сприймає наведені ним арґументи, а тому й присвячує декламаціям значну увагу. Він вважає твір П. Беринди діалогічними віршами, пов'язаними з пасіями (тобто церковним обрядом, запозиченим Українською Православною Церквою з Католицької, на думку І. Франка, „ще, мабуть, у XVI віці“[36], але утвердженим як ритуал Петром Могилою; відомі київські пасії з 1629 р.). Обряд пасій складається з читання євангельських оповідей про страсті Христові, з гімнів, проповідей. У латинській Церкві здавна читається по неділях Великого посту і на Страснім тижні, а в нас — у перші чотири п'ятниці Великого посту. Драматичного у власному розумінні цього слова, на думку О. Білецького, у таких діалогах ще дуже мало.

Важливо, що О. Білецький зробив інше спостереження: „Деякі польські підручники від „діалогів“ відрізняють „декламацію“ (не стільки літературний жанр, скільки певного роду шкільну церемонію) — твори, написані самими учнями під керівництвом викладача і виголошувані або в класі, або зі сцени, в урочистих випадках. Серед тем для цих декламацій львівська поетика кінця XVII ст. відзначає звичайно і тему страстей Христових: її змістом „служать плачі, тужіння, виявлення благочестивого співчуття стражданням Христа“, матеріал для неї можуть становити алегоричні особи, як, наприклад, Людина, Грішник, Душа, Свобода, Воля, Польща та ін. За бажанням ця тема може мати діалогічну форму, але якщо її виконують вранці, то не повинно бути ніякої сценічної обстановки. Увечері вона виконується як драма, але також нескладна, з тими ж але-

[34] Гудзий Н. К. К истории русского театра: I. Еще одна школьная декламация. II. Интермедия о старце // Известия Таврического университета.— 1919.— Т. I.— С. 142—159.— Цит. за окр. відбитком.— Симферополь, 1919.— С. 5—6.

[35] Возняк М. Початки української комедії (1619—1819).— Львів, 1920.— С. 94—95; його ж. Історія української літератури. Віки XVI—XVIII.— Львів, 1924.— Т. 3.— Ч. 2.— С. 170—171; Антонович Д. Триста років українського театру.— Прага, 1925.— С. 8.

[36] Франко І. Передмова до видання „Апокрифи і легенди з українських рукописів. Том II. Апокрифи новозавітні. А. Апокрифічні євангелія“.— Львів, 1899 // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 38.— С. 107.

горичними дійовими актами. Тоді ці декламації можуть супроводжуватись і тіньовими зображеннями („тіні утворюють за допомогою рідкої тканини, крізь яку особи, стоячи перед тим, хто говорить, або, рухаючись до нього, щось зображають“ — напевне, мається на увазі щось подібне до тіньового театру); іноді декламації відбуваються перед іконою або картиною; в урочистих випадках, з дозволу начальства, допускаються і чисто сценічні атрибути. Парадна декламація — це вже ціла драма на тему страстей Христових. У тому і є значення діалогів і декламацій: на Україні вони були першою спробою драматичного роду; вони продовжували існувати і після того, як з'явилася драма — без неодмінного зв'язку з нею; теми їх стають надзвичайно різноманітними, як і їх стиль: одні стримані і серйозні, інші — жартівливі. За розмірами вони іноді не відрізняються від драми і на кінець XVII і початок XVIII ст. починають страждати надзвичайною балакучістю і пристрастю до міфологічних зіставлень, будучи характерним продуктом стилю бароко в українській літературі цієї епохи“[37].

Отже, О. Білецький з-поміж усіх сучасників, які писали про старий український театр, прийняв і розвинув тези В. Перетца і В. Резанова про роль діалогів і декламацій у процесі творення театру в Україні, розрізняючи, однак, ці жанри.

Г. Хоткевич у 1924 р., ідучи за В. Перетцом, відзначає, що „видруковані у Львові відомі „Вѣршѣ на Різдво Христове“ Памви Беринди (1616) — се діалог для 7 або 8 дієвих осіб, отже, носять на собі печать драматичности“[38].

О. Кисіль, автор праці „Український театр“ (1925), проігнорував термін „декламація“, а замість нього вжив, ідучи за П. Житецьким і О. Білецьким, термін „діалогічна вірша“. Діалог він трактував як найелементарнішу форму старого репертуару. На його думку, „до діалогу своєю формою близько підходила й діалогічна вірша на привітання учнями якоїсь значної особи, на Різдво чи Великдень, або при якійсь урочистій оказії“[39]. Найранішим зразком української діалогічної вірші О. Кисіль вважав твір П. Беринди, виданий 1616 р. Припускаючи, що вірша ця була декламована, „певно, без театральної обстави“, учений вважав, що всі зразки діалогічних вірш, „власне до театру стоять таки далеченько й цікаві хіба тільки своїм внутрішнім зв'язком із шкільними драмами, а також і своєю діалогічною формою“[40].

П. Рулін у 1925 р., зацитувавши наведену раніше думку М. Ґудзія, що між діалогом і декламацією в їх розвинутому вигляді не слід вбачати будь-якої різниці, а розрізняються вони тільки як елементарні, нерозвинені форми, приєднався до загального судження про значення обох жанрів в історії шкільного театру: „Діалог і декламація — це по суті елементарні форми шкільного театру, що протягом еволюції перейшли в розвинену

[37] Белецкий А. Старинный театр в России. I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси-Украины.— Москва, 1923.— Цит. за українським перекладом зі зміненим заголовком: Зародження драматичної літератури на Україні // Білецький О. Зібрання праць: У 5 т.— К., 1965.— Т. 1.— С. 307—308.

[38] Хоткевич Г. Народний і середньовічний театр у Галичині.— Харків, 1924.— С. 12.

[39] Кисіль О. Український театр.— К., 1925.— С. 23.

[40] Там само.— С. 24.

форму драми так само на Україні, як і на Заході"[41]. У примітці до цього свого твердження П. Рулін додає: „Цікаво зазначити, що навіть п'єса про „Алєксія, человѣка Божьєго" має назву діалог [...] „Дѣйствіє" Довгалевського вважав М. Петров радше за шкільну декламацію (Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков.— К., 1911.— С. 292), а декламацію Смоленської семінарії має за „округлену форму драми"[42].

У цій неоголошеній полеміці слово бере знову В. Резанов. Свою теоретичну концепцію щодо співвідношення між діалогом і декламацією він повторює у вступній статті до першого випуску серійного видання „Драма українська. І. Стародавній театр український" (1926).

Виходячи з принципів, які він виклав у своїй попередній праці „К вопросу о старинной драме: Теория школьных „декламаций" по рукописным поэтикам" (1913), В. Резанов на прикладі віршів П. Беринди з 1616 року доводив, що вони — найраніше свідчення наявности в українських братських школах театрального елементу, що українські школи і в цьому розумінні були продовжувачами західноєвропейської освітньої традиції. „Літературна форма твору П. Беринди, — писав В. Резанов, — являє собою те, що в старовинних піїтиках звалося „декламація" у властивому розумінні цього слова. Учні-виконавці, один по одному, виходили перед слухачами та сидячи, стоячи або з кафедри декламували промови або вірші на певні теми; цей жанр „декламації" нічого спільного не має з „діалогом", що невідмінно потребує принаймні двох співрозмовників. Такі декламації у XVII в. вживано по школах єзуїтського типу; наприкінці XVII в. їх уже за застарілі мають і так що й не вживають"[43].

Проаналізувавши структуру твору, який складається з прологу й епілогу, між якими сім „отроків" виголошували свої мовні партії, В. Резанов зробив висновок, що „традиційну різдвяну драму заступлено декламацією учнів: десь, певне, львівська ставропігійна школа не мала була під той час як слід опоряджені сцени та інших засобів, що давали б спромогу влаштувати шкільний театр та виставляти справжні драми"[44].

Зважаючи на те, що декламації існували в єзуїтських школах поруч із „справжньою" різдвяною драмою, навряд чи мав В. Резанов підставу для припущення про заміну традиційної вистави декламацією через відсутність спорядженої сцени у Львівській братській школі. Розвинуті драми могли так само існувати вже в той час, тільки про них ми нічого не знаємо, оскільки їх, як звичайно, не друкували. Вірші ж П. Беринди призначалися не тільки для усного виконання, а й для друку, бо мають віршовану посвяту львівському єпископові Єремії Тисаровському. Саме до нього були звернені слова:

> Прійми, о архієрєю, великій, значный [...]
> За коляду и щедрый дєнь *книжечку* тую [...]
> Которая то *прєз дѣток єст дєклямована* (курсив наш.— *Р. П.*)
> И для утѣхи на дєнь тот з друку выдана.

[41] Рулін П. Студії з історії українського театру (1917—1924) // Записки Історико-філологічного відділу УАН.— 1925.— Кн. 5.— С. 210.
[42] Там само.— С. 210.
[43] Резанов В. Різдвяні „Вѣршѣ" П. Беринди // Резанов В. Драма українська. І. Старовинний театр український.— К., 1926.— Вип. І.— С. 20.
[44] Там само.— С. 21.

Зосередившись на новозавітній євангельській, у даному разі різдвяній тематиці, В. Резанов не звернув уваги на широкий тематичний спектр декламацій. Поза увагою ученого залишилися твори, які мають таку саму, як і вірші П. Беринди, формальну структуру, але відрізняються тематично, тобто йдеться про різноманітні святкові панегірики і ляменти з приводу смерти визначних осіб. Можна зрозуміти, чому після віршів тоді ще львів'янина П. Беринди не наведено у збірникові, упорядкованому В. Резановим, тексту віршів на „жалосный погреб" Петра Конашевича Сагайдачного (1622), написаних киянином К. Саковичем, — на титулі його видання заявлено: „Сценічні вистави в Галичині". Але ж є саме галицький яскравий зразок віршованої декламації, якої не помітили ні В. Резанов, ні інші згадані попереду вчені, хоч намагалися з'ясувати, що саме мав на увазі І. Вишенський під „комедійским і машкарским набоженством" та „комедіями", які „только строят и играют" „новые рускіе философы, зовемые казнодѣи".

До речі, за два роки до 1926 р., коли В. Резанов утверджує 1616 р. як час відліку, від якого, на його думку, починається літочислення українського шкільного театру, В. Перетц друкує статтю „Найдавніша згадка про театр на Україні" (1924), де тлумачить висловлювання І. Вишенського з кінця XVI — початку XVII ст. як літературну ремінісценцію антиєзуїтських інвектив, що вийшли з-під пера польських письменників 60—90-х років XVI ст. Остаточний висновок В. Перетц формулює так: „Коли так, то чи можливо з певністю сказати, що слова Вишенського про „строящих і іграющих комедії" стосуються українських шкіл його часу? Ця непевність підтримується ще тим, що до перших діалогів П. Беринди (1616) та К. Саковича (1622) ми не зустрічаємо ані жодного драматичного твору, що вийшов зі шкіл — Острозької чи Львівської"[45]. З цього приводу П. Рулін навіть зауважив, що нібито ця замітка В. Перетца підкреслює „необхідність дуже обережно ставитись до слів Вишенського як до певного свідоцтва про давній театр на Вкраїні"[46].

Доказ необґрунтованости таких висновків лежав поряд, але він ще довго залишався незауваженим. Це „Просфонима. Привѣт прєосвящєнъному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Кієвъскому и Галицкому и всєя Росъсии, в братской школѣ Львовьской съ ставлєный. Єгда жє в градѣ Львовѣ пєрвѣє посвящєнъном рукоположєніи бѣ. Генуарія 17 року 1591. Во Львовѣ в друкарни братской, року 1591". Цей панегірик написаний від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав із Києва до Львова у церковних справах.

Заголовок твору написаний по-грецьки (просфонима — це „привітання", „похвала"); крім того, грецькою мовою написані пролог і деякі інші частини тексту. Складається „Просфонима" з двох частин. Окрім пролога, який виголошував речитативом або співав хор, є монологи восьми „отроків", хорові партії трьох „ликів" і епілог. На титульній сторінці зазначено, що першу її частину гість „в цєркви прєд народом от дѣтей прієм",

[45] Перетц В. Найдавніша згадка про театр на Україні // Україна.— 1924.— № 16.— С. 14—15.

[46] Рулін П. Студії з історії українського театру...— С. 210.

а другу — наступного дня, коли „в школу любєзно посѣщающє прійдє и тамо от нищєбѣдных молєніє к нєму бѣ". Там уже декламували старші учні.

Твір цей анонімний. За припущенням М. Возняка, який, до речі, так само, як багато інших його сучасників, не пов'язав цього твору з жанром декламації, а отже, й з початками українського театру, автором „Просфоними" був „правдоподібно вчитель грецької мови братської школи Кирило Транквіліон Ставровецький"[47].

Щоправда, сучасний дослідник української поезії М. Сулима, проаналізувавши систему віршування у „Просфонимі" і творах Кирила Транквіліона Ставровецького, зокрема застосування останнім потрійних рим і незаримованих рядків, дійшов висновку, що встановлені ним показники „ставлять під сумнів припущення М. Возняка про те, що автором „Просфоними" міг бути Кирило Транквіліон Ставровецький, оскільки у „Просфонимі" немає потрійних рим, кількість яких у „Перлі многоцінному" (Ставровецького. — *Р. П.*) робить їх ніби візитною карткою версифікаційної манери Кирила Транквіліона Ставровецького"[48].

Я. Ісаєвич та І. Мицько не ототожнюють дидаскала Кирила, який працював у Львівській братській школі в 1589—1592 рр., з Кирилом Транквіліоном Ставровецьким[49].

Отже, йдеться про досить ранній зразок старовинної української шкільної декламації, про яку не знав І. Франко, коли гіпотетично висловлювався про вистави в середовищі львівської братської школи вже наприкінці XVI ст.

Очевидно, що поза увагою І. Франка залишилась публікація С. Голубєва „Панегирик, поднесенный в 1591 году Львовским братством митрополиту Михайлу Рогозе", в якому не тільки охарактеризовано твір, а й наведено неповний його текст за копією з першодруку (Киевские епархиальные ведомости.— 1874.— 1 марта.— № 5.— Отд. 2.— С. 113—133; 6 марта.— № 6.— Отд. 2.— С. 145—157). Коли ж вийшла друком третя книга збірника „Памятники полемической литературы" (Санкт-Петербург, 1903), де на с. 61—75 точно передруковано за першодруком текст „Просфоними", І. Франко уже взяв її до уваги, але тільки як переконливий доказ існування української віршової літератури наприкінці XVI ст., а не як факт театральний. У своїй „Історії української літератури", написаній до кінця 1907 р. (опублікованій 1983 р.), учений пише: „Маємо з р. 1591 також більшу пробу панегірика, видану окремою книжкою по-руськи і по-грецьки п. з. „Просфонима" [...] Се декламації, виголошені учениками ставропігійської школи на повітання митрополита Рогози: потім при візитації тої школи митрополитом „тамо от нищбѣдных молєніє к нму бѣ, второє"[50].

На жаль, помічений факт „декламації" І. Франко не використав для обґрунтування думки про початки театру у Львові наприкінці XVI ст. Мо-

[47] Возняк М. Історія української літератури.— Львів, 1921.— Т. 2.— Ч. 1.— С. 77—78.
[48] Сулима М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст.— К., 1985.— С. 100.
[49] Ісаєвич Я. Д., Мицько І. З. Життя і видавнича діяльність Кирила-Транквіліона Ставровецького // Бібліотекознавство та бібліографія.— К., 1983.— С. 32.
[50] Франко І. Історія української літератури.— Т. 40.— С. 243.

же, тому, що писав про це в „Історії української літератури“, а до історії українського театру цієї доби вже не повертався. Самий факт констатації до 1907 р. І. Франком „декламації“ під 1591 роком важливий, але мало хто міг знати про це через те, що відповідна його праця донедавна залишалася неопублікованою.

Так само й С. Маслов у своїй маґістерській дисертації „Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Опыт историко-литературной монографии“, закінченій у 1907 році, але опублікованій аж 1984 року, згадуючи „Просфониму“ серед творів, писаних нерівноскладовим віршем, римованою прозою, зауважує: „Іноді вірші, писані римованою прозою, мають діалогічну форму викладу. Такий, наприклад, панегірик „Просфонима“[51]. Визначення „декламація“ С. Маслов, однак, не вживає.

Сьогодні важко сказати, кому належить пріоритет у трактуванні „Просфоними“ як зразка шкільної декламації: І. Франкові, який до 1907 р. написав про це в „Історії української літератури“, що лишилася незакінченою, чи М. Грушевському, який у 1906 році завершив шостий том „Історії України-Руси“, виданий 1907 року[52]. Саме М. Грушевському першому пощастило оприлюднити свій висновок: „З нагоди приїзду до Львова митрополита Рогози на початку 1591 р. ученики братської школи描 пописувалися перед митрополитом привітними промовами, співами й декламаціями на грецькій і слов'янській мові, виданими потім як свідоцтво шкільної науки [...] Вони інтересні не тільки як показники язикового знання, а й як взірці риторичних вправ учеників: досить аналогічні з подібними (нерівноскладовими) римованнями острозької школи, вони досить свобідні від впливів сучасної польської поезії“[53].

На це твердження М. Грушевського, можливо, звернув увагу (а може, й самостійно дійшов висновку, що „Просфонима“ — найраніший відомий зразок української шкільної декламації) К. Копержинський у рецензії на згадану вже працю О. Білецького „Старинный театр в России. І. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси — Украины“ (1923).

Віддаючи належне О. Білецькому за спробу окремо розглядати західноукраїнські декламації і діалоги, К. Копержинський у 1924 р. зауважує: „Така думка виникала свого часу і в мене, коли я вивчав стару драму: на Заході драматичні українські спроби почалися раніш, зв'язок же їхній з київськими й лівобережними не може бути з певністю щоразу доведений. Проте перегляд декламацій треба було почати від давніших часів („Просфонима“, Львів, 1591)“[54].

Так само можна припустити, що „Записки Історично-філологічного відділу“ за 1924 рік, де надрукована рецензія К. Копержинського, могли вийти друком із запізненням, у 1925 р., коли перший випуск серії „Драма українська“ був уже В. Резановим укомплектований і поданий до друку, бо Київський Окрліт дозволив публікацію цієї книжки саме в 1925 році,

---

[51] Маслов С. И. Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность.— К., 1984.— С. 123.

[52] Грушевський М. Історія України-Руси.— К.; Львів, 1907.— Т. 6.— С. 670.

[53] Там само.— С. 521.

[54] Копержинський К. Нова праця з історії українського театру // Записки Історично-філологічного відділу.— 1924.— Кн. 4.— С. 257.

що й зазначено на титулі видання. Цим можна б пояснити, що В. Резанов уже не встиг внести коректив до свого видання, а тому й першою відомою українською декламацією представив „Вірші" П. Беринди (1816).

Тільки сам М. Грушевський 1927 року у другій частині п'ятого тому „Історії української літератури" одну з частин „Просфоними" знову потрактував як декламацію[55].

Далі О. Дорошкевич у п'ятому виданні свого „Підручника історії української літератури" (1930) у параграфі „Панегіричні вірші" відзначає: „Панегірик — це, власне, хвальне слово, де автор висловлює почуття вдячности, пошани та відданости тій чи іншій людині. Перше таке хвальне ліричне слово виголосили львівські учні братської школи Київському митрополитові М. Рогозі (1591), а потім цей звичай дуже поширився по Україні, особливо завдяки Київській академії, де на лекціях піїтики учні складали ліричні слова й панегірики"[56].

Протягом наступних десятиліть „Просфониму" часом називали в нечисленних працях з історії української літератури, але тільки як один із ранніх зразків українського поетичного панегірика, безвідносно до шкільного театру. Фігурує цей твір і в дослідженнях істориків української книги, оскільки його окрема публікація належить до найраніших видань львівської братської друкарні.

Не тільки в радянській Україні, а й у діаспорі вважалося, що першим зразком української шкільної декламації є вірші П. Беринди з 1616 р. Про це йдеться у статті Д. Чижевського „Бароко", вміщеній в „Енциклопедії Українознавства" (1949)[57].

В „Історії української літератури" (т. 1, 1954) „Просфониму" узагалі не згадано, навіть як одну з перших визначних пам'яток українського віршування кінця XVI ст. Очевидно, писати про панегірик митрополитові М. Рогозі, який згодом перекинувся з православ'я на уніатство, не пасувало до ідеологічних принципів, застосованих у цьому виданні.

Першим після майже тридцятип'ятирічної перерви згадав „Просфониму" Л. Махновець у першому томі біо-бібліографічного словника „Українські письменники" (1960), проте самий цей твір і літературу про нього названо в розділі „Панегіричні та дидактичні вірші", а не в розділі „Декламації та діалоги різні", що є у словнику[58].

Другим був Я. Ісаєвич, який характеризував видання „Просфоними" у книгознавчих працях з нагоди 400-річчя російського та українського книгодрукування, причому кожного разу вчений відзначав, що цими віршами спудеї братської школи вітали митрополита Рогозу[59].

---

[55] Грушевський М. Історія української літератури.— К., 1927.— Т. 5.— Ч. 2:— Перше відродження (1580—1610 рр.).— С. 490.

[56] Дорошкевич О. Підручник історії української літератури.— Харків; Київ, 1930.— С. 60.

[57] Чижевський Д. Бароко // Енциклопедія Українознавства: Загальна частина / Перевид. в Україні.— К., 1995.— Т. 2.— С. 747.

[58] Українські письменники: Біо-бібліографічний словник.— К., 1960.— Т. I: Давня українська література XI—XVIII ст.— С. 266—268.

[59] Исаевич Я. Д. Издательская деятельность Львовского братства в XVI—XVIII веках // Книга: Исследования и материалы.— Москва, 1962.— Сб. 7.— С. 206; його ж. Книгопечатание во Львове XVI—XVII вв. // 400 лет русского книгопечатания.— Москва, 1964.— Т. 1.— С. 73; його ж. Друкарська справа на західноукраїнських землях (XVI—XVIII ст.) // Книга і друкарство на Україні.— К., 1965.— С. 43.

Ще більш визначально Я. Ісаєвич пише про „Просфониму“ й у своїй першій монографії „Братства та їх роль у розвитку української культури XVI—XVIII ст.“ (1966), зокрема в розділах „Діяльність братств у галузі шкільної освіти“ та „Видавнича діяльність братств“. Він розглядає „Просфониму“ і як зразок віршових вправ учнів львівської братської школи[60], і як зразок музичної творчости та виконавства[61]; нарешті, як зразок української шкільної декламації. Останнє заслуговує, зважаючи на спеціальний театрознавчий інтерес, щоб його процитувати: „Характерним для гуманістичної школи явищем був учнівський театр, який розвивався у Львові, Луцьку, Києві та інших великих містах. Ставропігія видала цілу низку декламацій та драматичних діалогів, що їх виконували учні братської школи: „Просфонима“ (1591), „Вірші о Різдві“ Памви Беринди (1616), „Хрістос Пасхон“ Андрія Скульського (1630), „Розмишлянє о муці Христа...“ Йоаникія Волковича. „Христос Пасхон“ — це українська переробка трагедії, що написана у Візантії у XI—XII ст. і є зліпком трагедій Евріпіда, Есхіла („Прометей“, „Агамемнон“), Лікофрона, а також Євангелія та апокрифів. „Розмишлянє“ Волковича — перша відома датована спроба української драматичної вистави на пасійну тему. В публікації її подано прізвище деяких учнів — виконавців ролей: Буневський (мабуть, син писаря братства), Лангіш, Георгієвич. На основі наведених фактів академік О. Білецький писав: „Цілком можливо, що стіни Львівського братства та його школи... були колискою старовинної української драми“. Недарма ще на початку XVII ст. Іван Вишенський звинувачував братських проповідників, що вони „трудитися в церкві не хочуть, тільки комедії строять і іграють“[62].

Тут не тільки зібрано низку красномовних фактів, що характеризують розвиток театрального мистецтва у стінах Львівської братської школи, Я. Ісаєвич уперше після тривалого забуття поставив „Просфониму“ в контекст власне театрального мистецтва, об'єктивно обґрунтовуючи свідчення І. Вишенського про комедії (а Вишенський вживав слово „комедії“ не у значенні одного з видів драми, а в значенні видовища взагалі, як це було прийнято тоді і в країнах Західної Європи, наприклад „Комеді франсез“, тобто „Французький театр“), які „строят и іграют“ у церквах. Адже „Просфониму“ митрополит прийняв саме в церкві. Тож І. Вишенський мав на увазі не „справжні“ — розвинені, багатоактні — вистави, а декламаційні дійства.

Я. Ісаєвич звернув також увагу й на те, що „використовуючи набуті в школі знання поезії та співів, убогі учні, щоб дістати „ялмужну“, ходили під вікна міщан та передміщан, декламуючи вірші (улітку їм дозволялося робити це до першої години ночі, а взимку — до третьої)“[63]. Йдеться про регламентований „Порядком шкільним“, складеним для Львівської братської школи (до 1 січня 1586 р.), звичай, який згодом поширився по всій Україні. Отже, у Львові, якщо не в Острозі, започаткувалася стійка традиція відомих „мандрованих дяків“ чи „дяків-пиворізів“.

---

[60] Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст.— К., 1966.— С. 159.

[61] Там само.— С. 162.

[62] Там само.— С. 164—165.

[63] Там само.— С. 164, 168.

Далі „Просфонима“ фігурує у першому томі восьмитомної „Історії української літератури“ (К., 1967) — у розділі „Література другої половини XVI — першої половини XVII ст.“, а саме в підрозділі „Віршування і початки драматургії“, однак же тільки в параграфі „Віршова література“ (автор В. Колосова), а не в параграфі „Декламації і діалоги“ (автор О. Мишанич), де знову ж повторено узвичаєне твердження: декламації починаються віршами П. Беринди з 1616 р.[64]

У колективній монографії „Український драматичний театр“ (т. 1, 1967), а саме в підрозділі „Шкільний театр“, „Просфониму“ не згадано, так само, як і в монографії М. Грицая „Українська драматургія XVII—XVIII ст.“ (К., 1974), і в першому виданні підручника для студентів філологічних факультетів університетів „Давня українська література“ М. Грицая, В. Микитася і Ф. Шолома (К., 1978; автори параграфа „Початок драматичної літератури“ — В. Микитась і Т. Пачовський).

Із передруком тексту „Просфоними“ у збірнику „Українська поезія: Кінець XVI — початок XVII ст.“ (1978) ширші кола дослідників дістали можливість оцінити цей твір у контексті інших зразків декламації, уміщених у цьому збірнику. У вступній статті „Українська книжна поезія кінця XVI — початку XVII ст.“ В. Крекотень зауважив, що до книжної позацерковної поезії належали й шкільні декламації, авторами й виконавцями яких виступають у той час переважно вчителі й учні братських і монастирських шкіл, а також друкарі; що „Просфонима“ репрезентує стиль і поетику віршів, які розвивалися наприкінці XVI — на початку XVII ст. „від рівня, характерного для пізнього східнослов'янського середньовіччя, а точніше пренесансу, до рівня, властивого Ренесансу і ранньому бароко“[65]. Саме це видання стимулювало інтерес до „Просфоними“ з боку сучасних театрознавців.

Про те, що „Просфонима“ — перший відомий зразок української декламації, а отже, належить до театральних явищ на Україні кінця XVI ст., сказано в параграфі про театр у розділі шостому — „Культура в другій половині XVI — першій половині XVII ст.“ другої частини тому першого „Історії Української РСР“ (1979)[66]. Те саме було повторено і в російському варіанті названого видання у 1982 р.[67] (Автор параграфа — автор цих рядків.)

Тим часом думку про „Просфониму“ як перший відомий зразок української шкільної декламації ще раз висловлює Я. Ісаєвич — у монографії „Преемники первопечатника“ (1981): „Це перша на Україні друкована публікація твору, який можна віднести до початків драматургії“[68]. Того самого 1981 р. вийшла книга перша каталогу стародруків, виданих на Україні в 1574—1700 рр., під назвою „Пам'ятки книжкового мистецтва“, що його підготували Я. Запаско і Я. Ісаєвич. Тут за № 25 подано опис „Просфоними“, де відзначено, що вірші декламували учні Львівської братської школи[69].

---

[64] Історія української літератури: У 8 т.— К., 1967.— Т. I: Давня література (XI — перша половина XVIII ст.).— С. 297, 313—315, 452.

[65] Українська поезія: Кінець XVI — початок XVII ст. / Упоряд. В. П. Колосова, В. І. Крекотень.— К., 1978.— С. 6—7.

[66] Історія Української РСР: У 8 т.— К., 1979.— Т. 1. — Кн. 2.— С. 306.

[67] История Украинской ССР: В 10 т.— К., 1982.— Т. 2.— С. 208.

[68] Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника.— Москва, 1981.— С. 23.

[69] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів, 1981.— Кн. 1 (1574—1700).— С. 30.

На цей час припадає і вихід друком книжки російської дослідниці Л. Софронової „Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия“ (1981), в якій є розділ „Шкільний театр і риторика“. Зважаючи на те, що театр епохи бароко зазнав на собі впливу риторики, авторка небезпідставно заявляє, що шкільний театр — це передусім театр риторичний. Риторика викликала до життя цілий клас ораторських творів, що перебували на стику літератури й театру. Серед ораторських актів виділяються декламації. Зреферувавши згадану працю В. Резанова „К вопросу о старинной драме: Теория школьных „декламаций“ по рукописным поэтикам“, авторка наводить приклади окремих з-поміж них. „Шкільна декламація могла наближатися до панегірика (пор[івняй] українську декламацію на честь Михайла Рогози)“[70], — пише Л. Софронова, маючи на увазі „Просфониму“. Але ж чому „могла наближатися“ декламація до панегірика? Хіба між панегіриком і декламацією неможливий знак рівности? Чи панегірик означає лише літературний жанр? Панегірик міг існувати як літературний поетичний твір і міг бути виконаний, продекламований.

Дослідниця, услід за В. Резановим, відрізняє прості форми декламації, які, на її думку, „з великими труднощами можуть бути віднесені до мистецтва театру“, від складних: „Існували й інші, більш театральні“[71]. Вони, на думку авторки, могли мати пролог, розмову кількох осіб і епілог, як от український „Бенкет духовний“, елементи сценічного оформлення: трофеї, монументи, зруйновані замки і палаци, трони і герби; могли супроводжуватися живими картинами, в яких брали участь алегоричні постаті; у них допускалися виразна вимова і деякі рухи тіла, а також музика; шкільні драматурги не вважали обов'язковою трансформацію декламації у драматичний твір, а якщо це траплялося, то без складних сюжетних ходів або кількох конфліктів.

„У жанровій структурі шкільного театру, — зауважує Л. Софронова, — велике місце посідав також діалог, який теоретики театрального мистецтва того часу відносили до драми і вважали „схильним до прози“. Навіть у XVII ст. його змішували з декламацією (пор. трактат Ф. Ланґа), хоч насправді діалог відрізняється від декламації“[72]. Проте дослідниця помиляється щодо століття (якщо це не друкарська помилка), бо трактат Ф. Ланґа був виданий 1725 р. Услід за старовинними поетиками у викладі В. Резанова автор стверджує, що в основі діалогу лежав словесний конфлікт, суперечка, тимчасом як декламація була поширеним описом. У діалозі „більшою мірою, ніж у декламації, були наявні елементи театральности, хоч він і не мав строго описаних сценічних норм, не потребував особливого поетичного вимислу і, на думку театральних діячів, так само виголошувався, а не розігрувався“[73].

Діалог змішували не тільки з декламацією, ним часто називали трагедію. Він, як і декламація, не відтворював подій, а повідомляв про них, обговорював їх. „На відміну від декламацій, — пише далі Л. Софронова, —

[70] Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия.— Москва, 1981.— С. 127.

[71] Там само.— С. 128.

[72] Там само.

[73] Там само.— С. 128—129.

у діалогах частіш можна було виявити видуманих героїв, історичні фігури, алегорії. У діалогах скоріш з'являлися майбутні personae dramatis, які в декламації звичайно не були репрезентовані. Діалоги легко поширювались, обростаючи прологом і епілогом, і перетворювались у більш складний твір, ніж декламація при тій самій трансформації [...] При цьому вони й далі називалися діалогами“[74].

Л. Софронова також зауважує, що декламації і діалоги не були призначені для широкої публіки, а їх виголошували у стінах шкіл, і тривали вони не більше, як півгодини. Спочатку їх виставляли раз на тиждень, а згодом — тільки раз на місяць. „Таким чином, — робить висновок Л. Софронова, — вони були граничним виявом зв'язку шкільного театру зі шкільною програмою, його дидактичних завдань. Але бувало й так, що і декламації, і діалоги виносились за межі школи. В такому разі вони не існували ізольовано, а вливались у деякі паратеатральні вистави, поєднувалися з побудовою тріумфальних арок, з церемоніями зустрічей високих сановників, з церковними процесіями. Вважалося, що декламації не могли займати багато часу, щоб не втомлювати слухачів. Існували й інші приписи виконання декламацій, пояснювалося, як вони мали бути пов'язані з „улаштуванням урочистого прийому“, з розкриттям тріумфальних воріт“[75]. Оскільки всі твори, що їх ставили на шкільній сцені, — і діалоги, і декламації, і драми — підпорядковувались правилам риторики, то цим, за влучним спостереженням Л. Софронової, визначалися і вибір теми, і поділ матеріалу на частини, і розміщення частин драматичного твору, і симетричність побудови сюжету, і альтернативність побудови сюжету, і його статичність, і пріоритет дійового слова перед сценічним жестом.

Мовні партії героїв шкільних драм завжди вибудовувалися за певним планом, який пропонувала риторика, а тому монологи не були імітаціями справжніх почуттів, а тільки „являли собою добре продуману, сплановану промову, в якій виділяються подання теми, її розвиток і висновок“[76], „так вибудовувався і ораторський жанр декламації, де виділявся вступ, обробка теми й епілог“[77].

Тим часом „діалоги героїв нагадують диспути, надзвичайно популярні в епоху бароко. Одна партія сперечальників або один герой задають тему і можливе до неї ставлення. Інша партія або інший герой спростовують ці положення і висувають наступні“[78]; „нарешті, одне з цих відношень вибирається як єдине шляхом послідовного наведення доказу. Задана тема може не викликати заперечень. Її розв'язання може бути зрозуміле й прийняте супротивником, але й у такому разі вона все одно розвивається поступово, повільно, одна й та сама тема передається від одного співрозмовника до другого“[79].

Ці спостереження Л. Софронової щодо природи декламації і діалогу дуже істотно доповнюють раніші міркування В. Резанова.

---

[74] Софронова Л. А. Поэтика славянского театра...— С. 129.
[75] Там само.— С. 130.
[76] Там само.— С. 135.
[77] Там само.
[78] Там само.— С. 136.
[79] Там само.

Після публікації названих праць „Просфонима" існує у свідомості літературознавців і книгознавців як одна з перших друкованих пам'яток староукраїнської віршової літератури, а у свідомості театрознавців — як перший датований доказ українського шкільного театрального дійства. У 1982 р. П. Яременко згадує про неї як про єдину пам'ятку діалогу — панегірика кінця XVI ст.[80] У 1983 р. Я. Запаско і О. Мацюк свідчать, що „Просфонима" — це „перший у східнослов'янських літературах окремий друкований збірник віршованих декламацій"[81]. Автор же цих рядків у статті про театр на Україні в Українській Радянській Енциклопедії (1984—1987)[82] трактує „Просфониму" як першу датовану виставу українського шкільного театру.

У 1988 р. В. Микитась у статті „Українська література XIV—XVI ст." — передмові до однойменного антологічного видання у серії „Бібліотека української літератури" — кваліфікує „Просфониму" як перший друкований зразок віршової декламації"[83]. (У цьому виданні ще раз передруковано текст „Просфонимы" як зразок найдавнішого українського поетичного панегірика.) Цю думку автор повторює і в другому, переробленому й доповненому, виданні згаданого підручника „Давня українська література" (1989)[84].

Того ж самого 1989 р. з'являється перший том „Історії української музики", в якому „Просфониму" трактовано як доказ існування хорового співу у Львівській братській школі 1591 р.[85]

У 1991 р. автор цих рядків, обігравши дати „1591—1991 рр.", надрукував статтю „Українському театрові — 400 років", де розглядав видання „Просфонимы" 1591 р. як свідчення існування українського шкільного театру наприкінці XVI ст.[86] В. Полєк, автор навчального посібника „Історія української літератури X—XVII століть" (К., 1994.— С. 123), вважає першим зразком української шкільної декламації „Просфонимы".

Тим часом бере слово в цьому питанні ще раз російська дослідниця Л. Софронова, публікуючи 1993 р. працю „Старинный украинский театр XVII—XVIII вв."[87], але висновки її уже відрізняються від попередніх. Розглянувши так звані розвинуті театральні форми шкільної драматургії, в яких бере участь велика кількість дійових осіб і в котрих інтрига буває дуже складна, авторка окремо характеризує „прості, нерозвинуті форми, які перебували між театральним і ораторським мистецтвом"[88] (тобто декламації й діалоги), варіюючи авторитетну думку В. Резанова,

[80] Яременко П. К. Іван Вишенський.— К., 1982.— С. 100.
[81] Запаско Я. П., Мацюк О. Я. Львівські стародруки: Книгознавчий нарис.— Львів, 1983.— С. 10.
[82] Українська Радянська Енциклопедія (Вид. 2-ге).— К., 1984.— Т. 11.— Кн. 2.— С. 386; Украинская Советская Энциклопедия.— К., 1985.— Т. 11.— Кн. 2.— С. 401; Українська Радянська Соціалістична Республіка.— К., 1986.— С. 384; Украинская Советская Социалистическая Республика.— К., 1987.— С. 399.
[83] Українська література XIV—XVI ст.— К., 1988.— С. 28.
[84] Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я. Давня українська література.— К., 1989.— С. 176.
[85] Історія української музики: У 6 т.— К., 1989.— Т. 1.— С. 378.
[86] Пилипчук Р. Українському театрові — 100 років! // Український театр.— 1991.— № 6.— С. 6—8.
[87] Очерки по истории Украины: Пособие к курсу лекций.— Москва, 1993.— Вып. 1.— С. 138—172.
[88] Там само.— С. 162.

що „структура шкільного театру без діалогів і декламацій була б неповна“[89]. На конкретних прикладах дослідниця демонструє елементи видовищности, театральности, які траплялися у декламаціях і діалогах. „Поступово декламації й діалоги обростали, подібно до розвинутої п'єси, „малими“ частинами, тобто збагачувались прологом, епілогом, хорами. Вривалися в них і інтермедії. Але самостійними п'єсами вони так і не стали, завмерли на сходах передтеатру, зберегли роль тла, відведену їм у шкільному театрі. Розвинуті п'єси їх аж ніяк не скасували, вони співіснували з ними“[90].

Постає запитання: чи той факт, що до 1673 року, від якого зберігся текст першої відомої розвинутої анонімної драми „Олексій, чоловік Божий“, визначеної, до речі, за жанром як діалог і виставленої у 1674 р. в Києво-Могилянській колеґії, дає підстави вважати, що протягом вісімдесяти років такої розвинутої драми на Україні не було? Адже ми не знаємо щорічного шкільного репертуару Києво-Могилянської колеґії з 1632 року, хоч можливо, що й у Київській братській школі (з 1615 р.) такі розвинуті драми виставляли, тільки вони не збереглися.

Але якщо навіть із кінця XVI до початку 70-х років XVII ст. в Острозі, Львові, Києві й не з'явилася жодна т. зв. розвинута шкільна драма, це не дає підстав скидати з рахунку декламації і діалоги як театральні форми. Адже в розвинутій шкільній драматургії у Польщі того періоду польські вчені не тлумачать декламації і діалоги як щось меншовартісне[91].

Якщо у своїй монографії 1981 р. Л. Софронова бодай одним словом згадала про „Просфониму“ як перший відомий зразок декламації, то в цій, другій її праці про цей твір уже немає згадки, як і в третій праці — дуже солідній монографії „Старинный украинский театр“ (1996). Унаслідок того з'явилося її твердження: „В українській культурі, як і в інших східнослов'янських культурах, не існував власне театр. У тому не можна вбачати відсталість чи нерозвиненість її системи. Вона давала перевагу іншим способам мистецького освоєння світу, серед яких театральність була однією із складових. Тут немає нічого дивного, так влаштовано багато систем культури [...] Українська культура довго не потребувала театру, про який багато було відомо, наприклад, із розмов мандрівників“[92].

Авторка тут використала відому виправдувальну думку Д. Лихачова про відсутність театру в системі давньої російської культури аж до кінця XVII ст.[93] і застосувала її до української культури кінця XVI — 60-х років XVII ст.

Гадаємо, що дослідниця тут має рацію тільки щодо століть, які передували кінцеві XVI ст. Потреба саме на шкільний і містеріяльний театр з'явилася на Україні наприкінці XVI ст. Це в російських придворних колах про театр аж до початку 70-х років XVII ст. дізнавалися тільки з розпо-

[89] Очерки по истории Украины...— С. 162.

[90] Там само.— С. 163.

[91] Łewański J. Wstęp // Dramaty staropolskie.— Warszawa, 1959. — T. 1.— S. 14—15; Okoń J. Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1970.

[92] Софронова Л. А. Старинный украинский театр.— Москва, 1996.— С. 101.

[93] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.— Москва, 1979.— С. 75—77, 285—289.

відей мандрівників, які прибували з країн Західної і Центрально-Східної Європи, у тому й з України, де з кінця XVI ст. існував містеріяльний і шкільний театр, принаймні польський і латиномовний у єзуїтських колеґіях, якщо Л. Софронова не схильна вважати декламації в українських школах того часу театральними явищами; де існував ще й український ярмарковий театр, свідченням чого є такі зразки, як „Трагедія руська" (1608—1618 рр.), дві українські інтермедії до польської драми Якуба Гаватовича (1619), „Слово о збуреню пекла" (перша половина XVII ст.).

Дехто з українських дослідників залишається у полоні застарілих уявлень. Наприклад, М. Сулима в докторській дисертації „Українська драматургія XVII—XVIII ст." (1996) дотримується автоматичного, стереотипного погляду, що українська шкільна драматургія починається з різдвяної декламації П. Беринди з 1616 року, а „Просфонимою" і ляментами як зразками декламації дослідник нехтує узагалі. Ця обставина спонукала мене ще раз виступити з питанням про початок українського шкільного театру — на цей раз на III Міжнародному конґресі україністів у Харкові 1996 р. з доповіддю на тему „Театр у контексті першого українського відродження (кінець XVI — початок XVII ст.)"[94].

Шкодую сьогодні, що в цій доповіді, як і в згаданій статті „Українському театрові — 400 років", я необачно проминув книжку Я. Ісаєвича „Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст." (1966), де вперше в повоєнний час говориться про приналежність „Просфоними" до театральних явищ кінця XVI ст., мимоволі приписавши собі пріоритет у цьому питанні. Цю помилку я виправив, виступивши зі статтею „Початки українського шкільного театру в Галичині: Ярослав Ісаєвич про „Просфониму" (1998)[95].

У харківській доповіді довелося звернути бодай пунктирно увагу й на ляменти як одну з форм декламацій, а тепер є нагода сказати про це ширше. Пригадаймо, що В. Резанов у праці „К вопросу о старинной драме: Теория школьных „декламаций" по рукописным поэтикам" (1913) назвав лямент серед таких форм. Старовинні поетики невипадково кваліфікували похоронний панегірик як декламацію. Адже панегірик як літературний жанр виник у Греції V ст. до Різдва Христового, коли стало звичним на народних святкуваннях виголошувати урочисті похвальні промови на честь героя, що впав у борні з ворогом.

Цей різновид панегірика був відомий і в писемній літературі Київської Руси, коли після прийняття християнства стала доступною греко-візантійська книжна культура, що увіходила своїм корінням в античну епоху[96]. Староруська панегірична традиція відродилася наприкінці XVI ст. — на початку XVII ст., підживлена принесеною із Заходу традицією латинського зразка.

---

[94] Пилипчук Р. Театр у контексті першого українського національного відродження (кін. XV—поч. XVII ст.) // Філософія. Історія культури. Освіта: Матеріали III конґресу Міжнародної асоціації україністів.— Харків, 1996.— С. 167—174.

[95] Пилипчук Р. Початки українського шкільного театру: Ярослав Ісаєвич про „Просфониму" // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.— Львів, 1998.— Вип. 5.— С. 465—473.

[96] Панегирическая литература петровского времени.— Москва, 1979.— С. 5.

Видатний культурно-освітній діяч і поет Даміян Наливайко був автором не тільки т. зв. веселих панегіричних віршів „На гєрб яснє освєцоних их милости княжат Острозских“, а й „Лямєнту дому княжат Острозских над зєшлым с того свѣта яснє освєцоным княжатєм Алєксандром Константиновичєм, княжатєм Острозским, воєводою волыньским“. Це хронологічно другий відомий зразок декламації з тих, що дійшли до нас. Текст його передрукований у збірнику „Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.“ (1978). Упорядники збірника атрибутували його згаданому вже працівникові Острозької та Дерманської друкарень, редакторові, перекладачеві й письменникові Даміянові Наливайку, місце друку визначили гіпотетично: „Острог чи Дермань“, а датою виходу книжки вважають 2 грудня 1603 р.[97] Я. Ісаєвич згодився з упорядниками в їхньому обґрунтованому припущенні, що автором цього твору був Д. Наливайко, але спростував їхнє твердження про вихід книжки 2 грудня 1603 р. (бо це не день видання книжки, а дата смерти Олександра Острозького) і зробив припущення, що „Лямент“ опубліковано у зв'язку з його похороном — 2 лютого 1604 р.“[98] Щоправда, І. Мицько не ототожнює дату похорону з датою публікації твору і висловлюється обережніше: твір опубліковано „після 2.XII.1603“[99]. Для такого припущення є усі підстави, бо текст міг бути написаний і опублікований у межах двох місяців між смертю і похороном. Для історії ж театру важлива саме дата похорону (2 лютого 1604 р.), коли текст мав бути виголошений.

Структура аналізованого поетичного твору містить елементи діалогу. Тут є пролог, мовні партії „От небожчика до жоны“, „До товарышов“, „От отца до сынов“, „До слуг“, „До всѣх посполите“, „О том, по ком лямент“, „Ксюнже Януш до брата“. Можна гадати, що цю декламацію виконували учні Острозької академії.

Доказом того, що ляменти, плачі й трени (це синонімічний ряд для означення одного поняття) виконували публічно, служать тогочасні видання латинських і польських творів цього жанру, що належали до репертуару єзуїтських шкіл. За № 106 у каталозі Я. Запаска та Я. Ісаєвича зареєстроване львівське видання 1615 р. „Threnodiae in future [...] Nicolai Christophori Radivilli [...] in ventute studiosa collegii Luceoriensis [...] conscriptae“, яке, судячи з анотації Я. Ісаєвича, являє собою „панегіричні вірші з приводу похорону Миколи-Христофора Радзивілла (помер 10 січня 1614 р.). Вірші підписано іменами учнів, які їх декламували“[100]. Із заголовка твору видно, що декламували його учні Луцької єзуїтської колегії. Ця публікація служить яскравим доказом і того, що такі видання могли з'являтися, судячи з дати смерти і року виходу книжки, через тривалий час після похорону, бо навряд чи ховали цього Радзивілла через рік після смерти. До речі, цей факт стає поряд з іншим, відомим у викладі М. Возняка: „Вихованці єзуїтської школи в Луцьку вітали там 1614 р. уніатського митрополита Рутського не тільки латинськими віршами та промовами, але й українським діалогом“[101]. Текст цього діалогу до нас не дійшов.

---

[97] Українська поезія...— С. 381.

[98] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва...— С. 33.

[99] Матеріали до історії Острозької Академії (1576—1636): Бібліографічний довідник / Упоряд. І. З. Мицько.— К., 1990.— С. 110.

[100] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва...— С. 17—38.

[101] Возняк М. Історія української літератури.— Львів, 1924.— Т. 3.— Ч. 2.— С. 170.

Перед 1616 роком маємо ще й інші зразки театральних дійств, які можна віднести цілком або почасти до українських, а якщо до латиномовних чи польськомовних, то з українською тематикою. У цьому зв'язку заслуговує на увагу факт виставлення близько 30 липня 1611 року в м. Ярославі (тепер у Польщі) якоїсь „трагікомедії" з нагоди закінчення єзуїтської школи двома онуками князя Костянтина Острозького — ймовірно, Янушем і Костянтином, синами згаданого вже Волинського воєводи Олександра Острозького[102]. Вистава відбулася, очевидно, польською мовою, але стосувалася представників українського середовища.

1612 року в м. Добромилі вийшов збірник творів польських письменників, зареєстрований у каталозі Я. Запаска та Я. Ісаєвича за № 90 (і друге видання з 1613 р., № 92), де вміщено діалог Яна Щенсого Гербурта „Gadka Hrycia z fortuną" („Розмова Гриця з фортуною")[103].

До цього ряду належить і львівське латиномовне видання з 1615 р. „Харістиріон", зареєстроване у згаданому покажчику за № 100. Я. Ісаєвич анотує його як „панегірик Костянтину Острозькому (синові Олександра Костянтиновича) з нагоди його повернення з-за кордону"[104].

Таким же латиномовним виданням є і Gratulatio illustrissimo referendissimo Domino D. Joanni Andreae Prochnicki..." (опис у каталозі, № 105)[105].

Особливе місце посідає польськомовний (можливо, і з елементами української мови) „Dialog o obronie Ukrainy y pobudka z przestrogą dla zabierzenia incursiom tatarskim" Войцеха Кіцького, виданий у Добромилі друкарнею Я. Шеліги 1615 р. Дослідники, за винятком польських бібліографів, не звернули на нього уваги, тому науковий інтерес становить анотація, яку подає Я. Ісаєвич: „Передмова до читача; віршований пролог; промова шляхтича; віршований діалог України з солдатом; у кінці книги вірш від імені сатира й епілог. Йдеться про те, що коронне військо не може забезпечити належної охорони України від татарських набігів"[106]. Твір цей належить до польської літератури, але ж написаний він вихідцем із „південно-східних земель Речі Посполитої", який „брав участь у шведській і волоській війні", „був ротмістром легкої кавалерії і учасником боїв із татарами", як про нього написано в авторитетному польському виданні[107]. У цьому польському творі йдеться про долю України, він написаний уродженцем України і, мабуть же, був призначений не тільки для читання, а насамперед для виконання у публічному середовищі. Уважне вивчення його може засвідчити, чи це справді діалог, який відрізнявся б від декламації тим, що передбачав пряме звернення співрозмовників один до одного, чого ще не траплялося у декламаціях, чи це звичайна термінологічна непослідовність, що в польській літературі, як відомо, траплялося часто.

Нарешті, про останню з відомих нам точно датованих українських декламацій, які передували віршам Памви Беринди з 1616 року, — це ано-

[102] Okoń J. Dramat i teatr szkolny...— S. 363.
[103] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва...— С. 36.
[104] Там само.— С. 37.
[105] Там само.
[106] Там само.
[107] Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut": Pismiennictwo staropolskie.— Warszawa, 1964.— T. 2.— S. 318.

німний український „Плач, албо Лямент по зестю з свѣта сего вѣчной памяти годного Григорія Жєлиборского“, опублікований Львівською братською друкарнею 1615 р.

Цей твір також має окремі мовні партії, а саме посвяту „Єго милости пану Адаму Лѣтінскому, пану и добродѣеви нам вєликоласкавому“, підписану так: „Слуги и богомолцы иноцы общаго житіа“; „Лямєнт на погрєб вѣчной памяти благородного и набожного Григорія Жєлиборского“; „Пожєгнаньє“ (тобто прощання), яке закінчувалось приміткою про те, що Григорій Желиборський помер у Львові 6 жовтня 1614 р. о 12-й годині на руках його молодшого рідного брата Стефана Желиборського; „Нагробок“, що закінчується приміткою: „Жил 38 лѣт“ і „Епітафіон“, написаноє прєз отца Пєтра, прєзвитєра церкві рогатєнскоє и єго милости пану Міхайлови Жєлиборскому отданоє“[108]. Судячи з усього, цей твір написаний до дня похорону, але про дату ми нічого не знаємо, а можливо, й до дня встановлення надгробка, тоді ж був і продекламований, можливо, учнями братської школи, якщо панахида відбувалася у Львові, а може, й згаданими „слугами і богомольцями, іноками общаго житія“ у селі Рудниках тодішнього Галицького повіту, де Григорія Желиборського було поховано разом із батьком Андрієм у храмі Святого архангела Михаїла, як це засвідчено в написі на хоругві над домовиною Андрія Желиборського.

Можна припускати, що вміщені Кирилом Транквіліоном Ставровецьким у підсумковому збірнику його творів „Пєрло многоцѣнноє“ (Чернігів, 1646) дві декламації — „Похвала на прєславный дєнь Рождєства Господа нашєго Ісуса Христа“ і „Похвала на прєсвітлий дєнь воскрєсєнія Христова“[109] були написані і їх виконували задовго до опублікування, ще десь до 1616 року.

Підсумовуючи викладене, скажемо, що це дослідження мало на меті простежити суперечливий хід дослідницької думки щодо часу становлення шкільного театру на Україні, визначити його жанрові особливості. З'ясувалося, що поняття *декламація* і *діалог* — близькі, але не тотожні, що ці жанри могли існувати паралельно, часом зближуючись; що елемент діалогу виявлявся у декламації більшою чи меншою мірою, зате діалог як окремий жанр завжди був декламаційний, як і розвинута, багатоактна шкільна драма.

Одні дослідники історії української шкільної драматургії і театру сходилися на традиційній думці, що найранішим зразком декламації були різдвяні вірші П. Беринди з 1616 р., інші таким зразком вважали анонімну „Просфониму“ з 1591 р. Твори з періоду між цими двома датами у вигляді прославних панегіриків і ляментів теж належать до жанру декламації, тільки подекуди містячи елементи діалогу. Усі ці твори — зразки старовинної української поезії епохи бароко, але вони є зразками репертуару шкільного українського театру кінця XVI — початку XVII ст. „Якщо поезія, в найширшому розумінні грецького слова poiesis, мусить раз у раз впадати в ігрову сферу, це зовсім не означає, ніби всякчас повинні виявлятися зовнішні вияви її ігрової сутності. Як тільки епос перестають декламувати на публічних святкуваннях і починають тільки читати, він

[108] Українська поезія...— С. 213—220.
[109] Там само.— С. 271—279.

втрачає свій зв'язок із грою"[110],— відзначає нідерландський історик культури Йоган Гейзінга (1872—1945). Довівши, що „ігровий чинник був украй активний протягом усього процесу розвитку культури"[111], учений звертає увагу на ігровий характер творів ренесансних поетів у Європі, починаючи від „великих риториків" до представників розвинутого Відродження. „Навряд чи можна назвати котрийсь інший вік, що був би настільки позначений стилем свого часу, як XVII сторіччя"[112].

Саме в цей час стиль бароко ще більш поглиблює ігровий елемент мистецтва. Невипадково й на Україні, яка вросла в європейський культурний простір, у цей час розквітає панегірична поезія, уквітчана бароковими перебільшеннями. З огляду на свою ігрову природу вона виходила на публіку — на шкільний подіум, у церкву чи й на церковне або шкільне подвір'я.

Усі згадані поетичні зразки панегіричної поезії, як і поезії на релігійні теми (Різдво і страсті Христові), були призначені для індивідуального й колективного декламування; отже, вони мали й ігровий, драматичний елемент і тому цілком справедливо належать не тільки до поезії, а й до театру — раннього, шкільного театру, що виник на Україні наприкінці XVI — у перші десятиліття XVII ст.

Але це ще не був діалог як окрема форма, що існувала в західноєвропейському і польському театрах, принаймні жоден його зразок із того часу (кінець XVI — початок XVII ст.) до нас не дійшов. Усі названі твори до 1616 р. — зразки українських шкільних декламацій, і найперша з-поміж них — анонімна „Просфонима" 1591 р.

Гадаємо, що це питання не має бути дискусійним. Театр на Україні вже існував наприкінці XVI — на початку XVII ст.

Rostyslav PYLYPCHUK

ON THE HISTORY OF THE UKRAINIAN SCHOOL THEATRE AT THE TURN OF THE 17TH CENTURY

A scrupulous analysis of the contadictory course of the scholarly thought regarding the shaping time of the Ukrainian school theatre and its genre peculiarities (in particular, of such entities as recitation and dialogue) provides a weighty argument in favour of rethinking the traditional historical interpretation of the ancient Ukrainian stage art. Both recitation and dialogue are found to be closely related, though not identical concepts, which might have existed simulteosly by drawing sometimes nearer.

According to researches P. Berynda's Christmas verses (1616) might be the earliest recitation examples, while others suggest it was anonymous panegyrical work „Prosphonym" (1591) that proved first to be such an example. Such works of the period between the two dates as eulogies and laments also belong to the recitation genre, including at times elements of the dialogue. Those works appear to be at the same time examples of both the Ukrainian baroque

---

[110] Гейзінга Й. Homo ludens / Пер. з англ. О. Мокровольського.— К., 1994.— С. 164.
[111] Там само.— С. 117.
[112] Гейзінга Й. Homo ludens...— С. 208.

poetry and the repertory of the Ukrainian school theatre at the end of the 16th — early 17th cc.

Samples of panegyrical poetry, like religious verses, were intended for both indvidual and collective recitation; these works incuded a dramatic play element and for this reason they rightfully belong not only the poetry, but also to the drama — the early school theatre which had emerged in Ukraine at the end of the 16th, first decades the 17th cc.

Євген ***ФЕДОТОВ***

БІЛЯ ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО ТЕАТРУ

Упродовж сорока п'яти років служіння Талії та Мельпомені Марко Лукич Кропивницький (1840—1910) безліч разів виходив на кін і як аматор театральних гуртків та куплетист, і як співак оперних та опереткових вистав, і як читець-декламатор та диригент хорів і, нарешті, як професійний драматичний актор.

Впадає у вічі той факт, що значна частина його виступів здійснювалася задля благодійности і була безпосередньо дотична до порушуваної теми. На жаль, заходи такого характеру досі залишаються поза увагою дослідників історії українського театру та біографії митця, незважаючи на те, що про їхню інтенсивність сам корифей української сцени 17 січня 1897 р. писав із Москви до Б. Грінченка: „Я граю щодня, а по суботах кличуть на благодійні концерти"[1].

На той час ці „суботи" влаштовували здебільшого „куратори" всіляких товариств „піклування", „дбання", чи й „опікування" нужденних у вигляді „збірних вечорів", з приводу яких у місцевих часописах з'являлися подеколи не лише анонси, а й дані щодо їхньої мети та учасників. Скажімо, київські газети сповіщали про участь М. Кропивницького у „Вечорі" на користь „Вищих Жіночих Курсів", що відбувся 1 лютого 1882 р. („Киевлянин", № 26); у „Студентському вечорі" 11 грудня того самого року („Заря", № 273); у „Вечорі" на користь „денних притулків для дітей робітничого класу" 5 листопада 1883 р. („Заря", № 236) і т. ін. Харківська періодика інформувала громадськість про його виступи в концерті на користь „Товариства Грамотности" 22 лютого 1883 р. („Харьковские Губернские Ведомости", № 52); у „Вечорі на користь студентів університету, відрахованих за несплату" за навчання 18-го березня того ж таки року („Харьк. Губ. Вед.", № 73) тощо. І констатацію таких фактів знаходимо не тільки на шпальтах газет тих міст, у яких виступав видатний актор, а й у свідченнях його сучасників, особистих листах та спогадах[2].

---

[1] Кропивницький М. Твори: У 6 т.— К., 1960.— Т. 6.— С. 458.

[2] Скажімо, щодо виступу Марка Лукича в кінці 60-х років, за його ж висловом, „звичайно з добродійною метою", у Єлизаветграді, куди він подався з місця роботи в Бобринці навіть без дозволу на те начальства (Там само. — С. 216); про його участь із хором у добродійному концерті „на користь інвалідів" 1 вересня 1874 р. в Літньому саду Петербурга (Там само.— С. 231); або ж виступу в Одесі „на користь літераторів" 24 лютого 1890 р. (Там само.— С. 393); „на користь голодуючих" 22 березня 1892 р. в Куп'янську (Там само.— С. 407) тощо.

Характерно, що таку форму роботи М. Кропивницького подеколи наслідували актори вже тих труп, де він працював режисером, про що свідчить, наприклад, участь у згаданому „Вечорі" 5-го листопада 1883 р. М. Заньковецької та М. Садовського. У керованих же пізніше Марком Лукичем об'єднаннях він удавався переважно до вищої її форми — відтворення цілих п'єс. Так, 28 січня 1885 р. за його участю і режисурою на користь „недостатніх студентів" Одеського університету було поставлено комедію Александрова „От преступления — к преступлению"; 29 червня 1889 р. у Харківському театрі „Тиволі" — п'єсу А. Шабельської „Під Івана Купала" на користь місцевої „Громадської бібліотеки". І такі факти непоодинокі.

Чималу увагу в цій роботі М. Кропивницький приділяв і дітям, беручи аналогічну участь у концертних виступах та влаштовуючи вистави своїх труп на користь різних товариств піклування: „про бідних учнів" (Єлизаветград, 16 травня 1877 р.), „про хворих дітей" (Одеса, 17 листопада 1899 р.); на користь навчальних закладів: „ремісничого училища" (Єлизаветград, 15 травня 1877 р.); „Другої гімназії" (Одеса, 1 лютого 1885 р.) тощо. І можна запевна сказати, що саме благодійність прислужилася йому своєрідним місточком для розв'язання значно вагомішої, ніж лише матеріальна підтримка дітей, проблеми — безпосереднього їхнього зацікавлення театром, у якому найбільш повно здійснюється синтез кількох видів мистецтва, а отже, таїться невичерпний арсенал засобів естетичного виховання.

Показовим у зв'язку з цим видається анонс „Ранковий спектакль для дітей" із „Одесского Листка Объявлений" № 182 за 1873 рік: „У суботу, 17 лютого, у „Русском театре" п. Сура (на Олександрівському проспекті) за зниженими цінами, у бенефіс Г. М. Коврова, буде виставлено в останній раз за участю любителів та хору любителів „Назара Стодолю", малоросійську драму в 3-х діях. П'єсу виставляє п. Кропивницький".

Характерно, що запроваджувані Марком Лукичем уже в початковий період його праці принципи влаштування спектаклів для наймолодших глядачів (ранкові години, дешеві квитки, вихідні та канікулярні дні у школярів, цікавий і доступний репертуар тощо) лягли в основу всіх подальших його заходів, спрямованих на організування у керованих ним трупах, так би мовити, „театру для дітей". І цей вид роботи корифея сцени не тільки перетворювався поступово на традицію, а й значною мірою інтенсифікувався. Так, якщо зимового театрального сезону 1885—1886 років у тій же Одесі він здійснив уже близько десяти „ранкових вистав", то за такий же період 1899—1900 років — п'ятнадцять.

З огляду на вікові характеристики глядачів згодом було трансформовано і саме поняття „ранкові вистави", за яким розумілися уже не вказівка на вранішні години (адже подеколи вистави відбувалися навіть о 1-й годині дня), а полегшений за змістом і насичений музикою репертуар та дешеві квитки. Певною мірою залученню дітвори до театру сприяли й анонси вистав, які впродовж різдвяних та новорічних канікул почали наголошувати, що п'єси підготовлено „для учнів", вказували адресата через специфіку твору: „дитяча опера" та ін.

Проте слід наголосити, що практично розв'язувати проблему влаштування „театру для дітей" за тодішніх соціально-політичних умов існування було не легше, ніж організувати театр для дорослих, який на той час

принаймні був забезпечений так званим „класичним репертуаром“ із творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Гулака-Артемовського, В. Александрова та інших авторів.

Отже, не маючи розрахованих на дитяче сприйняття спеціально підготовлених творів, Марко Лукич використовував у ранкових виставах переважно українські комедії: „Сватання на Гончарівці“ та „Шельменко-денщик“ Квітки-Основ'яненка, „Сорочинський ярмарок“ Старицького—Гротенка та „Царицині черевички“ Ашкаренка, подеколи виставляв і опери „Запорожець за Дунаєм“ Гулака-Артемовського та „Наталка Полтавка“ Котляревського, що їх „парували“ з драмами вечірніх спектаклів. Наприклад, узимку 1885—1886 років в Одесі вранці та ввечері того самого дня виставляли спектаклі „Наталка Полтавка“ та „Дай серцю волю, заведе в неволю“ (22.XII.), „Сватання на Гончарівці“ та „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“ (27.XII.), „По ревізії“ та „Чорноморці“ (1.І.), „Назар Стодоля“ та „Дай серцю волю, заведе в неволю“ (9.II.), „Шельменко-денщик“ та „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“ (20.II.), „Сватання на Гончарівці“ та „Бондарівна“ (22.II.) тощо. Взимку 1895 р. в Харкові такі „пари“ становили „Сорочинський ярмарок“ і „Тарас Бульба“ (22.I.), „Запорожець за Дунаєм“ і „Щира любов“ (2.II.), „Сватання на Гончарівці“ та „Гаркуша“ (5.II.) і т. ін.

Вимушений був М. Кропивницький вдаватися і до вистав не цілих п'єс, а лише насичених музикою окремих їхніх сцен, скажімо, другої дії із згаданої уже драми Т. Шевченка „Назар Стодоля“, яку з музикою П. Ніщинського часто-густо виставляли у вигляді самостійної мальовничої побутової картини „Вечорниці“. Сюди ж він залучав і чимало водевілів українських та російських авторів: „Кум-мірошник, або Сатана в бочці“ Дмитренка, „Школьная пара“ Бабецького, „Я играю большую роль“ Гарина, подеколи й свій етюд на одну дію „По ревізії“ та ін. Так, із вміщених в одеській періодиці оголошень довідуємося, що 12 грудня 1899 та 16 січня наступного року навіть до трьохактної „комічної“ опери „Сорочинський ярмарок“, яку виставляли „для учнів“, додали водевілі „Я играю большую роль“ або ж „Школьная пара“, який, скажімо, 28 грудня 1899 р. ішов у парі з „Царициними черевичками“ тощо.

Як бачимо, метод „пристосування“ до дитячої аудиторії наявного в театрі „дорослого репертуару“ був досить тривалий час провідним засобом бодай часткового забезпечення її мистецьких інтересів. Адже фундатор української класичної музики М. Лисенко створив і поставив на сцені свою високомистецьку комічну одноактну оперу-казку „Коза-Дереза“ лише під кінець минулого століття*. І цілком природно, що фактичне започаткування в Україні жанру дитячої опери не залишилося поза увагою М. Кропивницького: він одразу ж став першим і чи не єдиним інтерпретатором названої „оперки“ (вислів композитора) в умовах професіонального кону. Перебуваючи зі своїм театром узимку 1899—1900 років в Одесі, він, крім уже згаданих творів, здійснив кілька постановок і цієї казки, що й знайшло відгук у місцевій пресі. „Малоросійська дитяча опера Лисенка „Коза-Дереза“, — писалося у відділі хроніки газети „Театр“, № 1

* Написана 1888 р. на лібрето української письменниці Дніпрової Чайки (Л. Василевської), вона була видана 1891 р. у Львові і виконана тоді ж дітьми композитора, а наступного року — гуртком дітей села Тишківці на Чернівеччині.

за 1900 рік, — що була виставлена три дні тому вперше в „Русском театре“, очевидно, сподобалася молодій публіці. Костюми дійових осіб, які зображують різних звірів, вельми красиві і оригінальні.

Великий успіх мала цього ж ранку відома музична сцена Ніщинського „Вечорниці“.

Отже, можна певно сказати, що внаслідок багаторічного досвіду у справі влаштування різноманітних спектаклів задля „молодої публіки“ М. Кропивницький не тільки з'ясував її мистецькі інтереси як глядача, а й виявив, що основним гальмом на шляху створення дійсного „театру для дітей“ був брак потрібного такій аудиторії репертуару. А тому природно, що він приступив до чергового і значно вищого ступеня у розв'язанні даної проблеми — практичного його поповнення, виявивши себе неабияким автором-драматургом ще й на цій ниві.

1906 р. М. Кропивницький вдався до інсценізації української народної казки „Івасик-Телесик“, унаслідок чого написав для дитячого театру віршовану п'єсу за тим розповсюдженим фольклорним варіантом, за яким хлопчик рятувався від Відьми, посадивши в піч замість себе її дочку. Проте, очевидно, саме ця деталь викликала у драматурга неабияке заперечення, і 28 листопада того самого року він писав до професора Харківського університету, фольклориста, етнографа й літературознавця М. Сумцова: „Я рішив переробить Івасика і оце заразом написав до Катерини Олександрівни, щоб вона швидче вернула мені його“[3]. А невдовзі Марко Лукич підготував іншу редакцію свого твору, де Івасик уже умовляв Оленку втікати з нори Відьми разом із ним, і діти щасливо добуваються до хатини його батьків*. Зрозуміло, що нова психологічно вмонтована розв'язка, яка лягла в основу сюжету його твору, не тільки змінила розвиток усієї фабули, а й надала п'єсі трохи іншого характеру. Скажімо, Оленка в лібрето зображена скривдженою, але лагідною дівчинкою, яка, прагнучи людської ласки і теплоти, пожаліла хлопчика.

Про подальший хід роботи М. Кропивницького над цим твором важливі свідчення знаходимо в сина драматурга**. „Марко Лукич, — пише він у своїх мемуарах, — узявся за створення музики до п'єси. — Із кабінету все частіше й голосніше лунали звуки фісгармонії, на якій батько награвав народні чи свої оригінальні мелодії. Нас це дуже цікавило. Ми чекали з нетерпінням, поки Марко Лукич програє нам якусь завершену частину з музики чи цілий номер. Створювалась вона приблизно протягом місяця. Знайомлячи нас із готовими уривками, батько залюбки прислуховувався до наших думок і зауважень. Коли мама сказала, що музика монолога з першої дії нагадує чимось „Розгулялось синє море“ з „Рогнеди“, батько зараз же взяв це до уваги. Він почав придумувати щось інше і потім записав мелодію, що зазвучала для нього, за його словами, уві сні. Інший приклад ще більш характерний. Уже після одного із спектаклів Шу-

[3] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 519.

* Закінчено написання „казки на чотири дії“ 3 січня 1907 р., дозволено до вистави 15 лютого 1907 р. Вперше видана в Полтаві 1911 р.

** Володимир Маркович Кропивницький (1892—1977) з 1920 р. працював концертмейстром у музичному театрі, а з 1927 року — хормейстром в оперних театрах різних міст. До виходу на пенсію (1956 р.) працював у Ленінградському академічному театрі опери і балету ім. С. Кірова.

ра* сказала, що їй дуже не подобається пісня Охріма „Коли б мені зранку“. Я теж приєднався до її думки, тому що при виконанні цих куплетів мені було якось не по собі. Марко Лукич і тут не сперечався. Через день були готові новий текст і зовсім нова музика. Нові куплети, які починались словами „Чарка — живуща водиця“, були вписані рукою батька в примірник п'єси, а передні слова „Коли б мені зранку“ і т. д. ним же старанно закреслені“[4].

Орієнтація ж М. Кропивницького на казкові сюжети спричинилася до того, що у процесі підготовки потрібного для дитячого театру репертуару він звернувся і до фольклору російського народу. Проте тут драматург запозичив лише „зерно“ джерела про Щуку-чарівницю, на основі якого створив зрозумілішу й доступнішу для місцевих дітлахів, так би мовити, „українізовану“ п'єсу „По щучому велінню“**, замінивши в ній імена дійових осіб, увівши до свого твору нові персонажі, наситивши його українською музикою тощо.

У зв'язку з останнім доречно буде нагадати, що М. Кропивницький мав від природи неабияку музичну обдарованість, дужий високий баритон, отримав у дитинстві деяку відповідну підготовку, а отже, з успіхом виявляв свій талант ще й у цій галузі мистецтва. Відомо, наприклад, що він з успіхом виконував арії в операх, певний час співав в опереткових трупах, керував чоловічим та жіночим хорами, збирав і записував українські народні пісні, створював музику до драматичних п'єс і оперет і сам же аранжував її для оркестрів та хорів. Невипадково й донині дихають свіжістю і не втрачають популярности його авторські солоспіви „Соловейко“ („Ой у саду на вишеньці соловейко щебетав“) та „Удовицю я любив“, дуети „За сонцем хмаронька пливе“ та „Де ти бродиш, моя доле?“, хори „Ревуть, стогнуть гори-хвилі“ та „Гей, нум, братці, до зброї!“, а також деякі з танців. Тож добре знаючи силу впливу музики на людей, М. Кропивницький максимально насичував цим видом мистецтва всі твори, адресовані дітям. Якщо, скажімо, до п'єси „По щучому велінню“ він увів відомі народні пісні „Світи, місяцю, і ви, ясні зірниці“, „Ішов Гриць з вечорниць“, „Ох і теща моя“ та пісню М. Глинки „Не щебечи, соловейку“, яку виконує професійна співачка, аби розсмішити Королівну, а також весільні хори „Пусти, свате, в хату“ і „Молоді до ніг уклоняються“, то свого „Івасика-Телесика“ задумав уже як оперу для дітей, до якої склав, окрім віршованого лібрето, ще й музику***.

Не зайвим буде зазначити й те, що за життя Марка Лукича „Івасика-Телесика“ виставляли саме з його музикою. Проте, будучи вельми скромною людиною і усвідомлюючи потребу залучити до такої важливої справи висококваліфікованих музик-композиторів, автор 11 січня 1907 р. звернувся до таких через газету „Рада“ з пропозицією створити музику

* Старша донька драматурга Олександра Марківна по закінченні театрального училища та вдосконалення за кордоном вокальних даних з 1915 р. працювала в Петроградському театрі музичної драми. Згодом — у ростовській Опері та на педагогічній роботі.

[4] Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: Спогади про батька.— К., 1968.— С. 139—140.

** Завершена „казка для дітей на 3 дії“ 28 листопада 1907 р. Цензурний дозвіл до виставлення отримала 8 січня 1908 р., а вперше видана в Полтаві 1912 р.

*** Остання досі не знайдена, але у примірнику лібрето, що зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського НАН України за № 1-36686, зафіксовані теми Івасика, Ганни, звернення Івасика та Оленки до Гусей, хору Гусей тощо.

на підготовлений ним текст. „Цими днями, — наголошував він, — я викінчив лібрето „Івасика-Телесика", та хто ж візьметься скомпонувати до нього музику?" Характерно, що на цей поклик відгукнувся композитор-педагог К. Стеценко, який 1910 р. не тільки завершив написання музики до нині відомої однойменної опери, а й, наслідуючи корифея українського театру, створив 1911 р. оперу-казку „Лисичка, Котик і Півник", до якої також склав і віршоване лібрето, і музику.

Що ж до особи М. Кропивницького, то, не сподіваючись на будь-яку підтримку справи влаштування специфічного театру ні з боку уряду, ані з боку офіційних осіб, корифей української сцени, крім ознайомлення прогресивної громадськости з накопиченим ним досвідом у наведений раніше спосіб та підготовки текстів своїх творів до видання, вдавався ще й до пропонування згаданих „казок" керівникам українських театральних труп. Так, 20 січня 1908 р. він сповіщав Л. Сабініна: „Я почав писати п'єси для дітей. Зараз я отримав з цензури дозволену: Казка задля дітей у 3-х діях „По щучому велінню". Якщо Ви бажаєте виставити її у Вашій трупі, я Вам надішлю примірник цензурований з умовою, щоб Ви зараз же зняли собі копію, цензурований же примірник після пред'явлення поліції повернули тій особі, через яку я надішлю п'єсу.

„Казка" не потребує особливих декораційних пристосувань: потрібна лише рухома піч проста селянська і рухомі відра з коромислом, пляшка та пироги. Є кілька номерів співу, які вивчаться за один день; для постановки п'єса легка. 1-ша і 2-га дія у селянській хаті і 3-тя у королівських палацах. У кінці п'єси загальний заключний хор у мінорному тоні. Певна річ, я Вам надішлю і номера для голосу; оркестровка не дуже утруднить дириґента". А в кінці листа він підкреслював: „При ретельній постановці п'єска повинна в дітей мати успіх"[5].

Очевидно, Л. Сабінін дав авторові лише принципову згоду щодо постановки вказаної п'єси-казки, оскільки до кінця зимового театрального сезону його трупи залишилося обмаль часу. З цього приводу за тиждень потому М. Кропивницький писав до нього: „Через те, що Ви не встигнете у цьому сезоні виставити запропоновану п'єсу „По щучому велінню", то я запропоную її іншому антрепренерові"[6]. Проте порушена справа щодо вистави якось та рухалася далі. Мало того, з подальших листів драматурга видно, що антрепренер погодився на постановку ще й „Івасика-Телесика", у зв'язку з чим 5 липня того ж таки 1908 р. Марко Лукич сповіщав його: „Посилаю Вам два мої твори (цензуровані примірники): „Івасик-Телесик" і „По щучому велінню" з клавірами, прошу Олексія Михайловича* оркеструвать і, якщо є помилки, виправить [...] Перепишіть собі екземпляри і ноти, а моє мені верніть". І, маючи на оці запропонувати названі твори для дітей керівникам інших українських театральних об'єднань, у кінці листа додав: „Я дуже вдячний був би Олексієві Миколайовичу, якби він звелів переписати оркестровку „Івасика-Телесика" і „По щучому..." задля мене, за переписку я верну гроші"[7].

[5] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 529.
[6] Там само.— С. 534.
* О. Домерщиков (Олексієнко) (1863—1942) — на той час дириґент трупи Л. Сабініна.
[7] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 539—540.

При тому його листи до Л. Сабініна рясніли численними режисерськими увагами, у тому числі й у галузі музики, розподілу ролей тощо. Так, стосовно постановки п'єси „По щучому велінню“ він писав, що „в третій дії в'їздить на печі Хома, у печі горить і вариться страва, з димаря іде дим. При в'їзді Хоми в оркестрі грають „Фуґу“. Сміхотвор мусить бути одягнений вуличним комедіантом: у червоних вузьких штанцях, з повстяною шапочкою на голові. [...] „По щучому велінню“ грайте: Ви — Хому, Старця — Воїнов, Сміхотвора — Карпинський, а останні — самі розпреділіть“.

Або ж щодо постановки „Івасика-Телесика“: „Треба ставить першу дію так, щоб річка була попереду, з боків кущі та скелі; а хата Охрімова над річкою на горбку. Друга дія — нора, в третій дії два табори гусей перелітають, а гусак виходе з розчепіриними крилами; а якби вилетів, то ще краще було б [...] Ролі розпреділіть, як схочете. Я хотів би, щоб Івасика грала Олексієнкова, а Оленку — Гуренко, Ганну — Юльченко, Відьму — Ошкаренко або Ольгіна, Охріма — (забув фамілію?) той, що грав Степана („Невольник“)“[8].

Вищою ж і останньою ланкою у розв'язанні посталої проблеми М. Кропивницький вважав, очевидно, влаштування не „театру для дітей“, а суто „дитячого театру“, в якому і глядачами, і, головне, виконавцями були б самі діти. Цій меті він і присвятив останні роки життя, коли за станом здоров'я змушений був облишити, за його ж влучним висловом, „циганяче життя“ і вийти 1903 р. зі складу чергової „збірної“ мандрівної театральної трупи. Відтоді він дедалі частіше перебував на своєму хуторі „Затишок“[9] біля міста Куп'янська на Харківщині і все більше приділяв уваги малечі з навколишніх хуторів та сіл. Відпочиваючи, наприклад, між гастрольними поїздками впродовж різдвяних та новорічних свят, Марко Лукич влаштовував для селянських дітей традиційну ялинку з іграми, танцями, хороводами та співами, однак уже 1906 р. вдався до організації тут „дитячого театру“.

Дебютом цього останнього в житті М. Кропивницького колективу „акторів“ була опера-казка М. Лисенка „Коза-Дереза“, постановка якої відбулася 25 грудня 1906 р. в садибі Кропивницьких. Дещо про умови створення цього „театру“, підготовку та здійснення його вистав Марко Лукич розповів у газетній статті „Коза-Дереза“ на хуторі“[10]. Тут він сповістив громадськість про те, що до традиційного проведення новорічного свята, на якому „побігають діти навкруги ялинки, побравшись за руки, доки догорять на ній свічечки, потім повитріщаються на бенгальські вогні та магній, послухають, як стріляють хлопушки, а далі починається грабіжка ялинки, роздаються ласощі та цяцьки і починається невгамовна штовханина, стусани, реви“, він наважився щороку на Різдво ставити дитячі спектаклі. Змальовуючи ж реаґування дітей на виставу, писав: „Треба було бачити ту „публіку“, яке було задоволення, яка радість, скільки подя-

---

[8] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 539—540.

[9] У літературі стверджується, що нині це хутір „Тиша“, в одному випадку, а в іншому — хутір „Терновий“. Насправді дійсне друге. Пор.: Історія міст і сіл УРСР. Харківська область.— К., 1967.— С. 21, 947.

[10] Кропивницький М. „Коза-Дереза“ на хуторі“ // Рада.— 1907.— 11 січ.

ки. Спектакль скінчився о 5 годині, ще завидна. Роздали ласощі з ялинки та цяцьки, і дітвора розбрелася по хуторах цілком задоволена.

Другого дня явилася депутація від дальших хуторів, і я мусив поставити знов „Козу", на третій день Різдва. Зібралось малечі 194 душі.

Перед Новим роком приїхав доктор із села Щенячого*, в якому є дві школи, земська і церковноприходська, і прохав від щенчан приїхати з „трупою" до них.

В Щенячому спектакль був у земській школі, з дозволу інспектора народних шкіл. Третього січня моя „трупа" і декорації на п'яти підводах переїхали за десять верстов у Щеняче, і там було глядачів більш 500 душ, а навкруги школи, мабуть, стільки ж. Надвірні дерлися на вікна, одривали віконниці, видавили шибки, либонь, у п'яти вікнах. Коли спектакль скінчився, об'явлено було, що задля тих, хто не бачив, спектакль буде завтра о 10 годині [...]

Нарешті я пообіцяв приїхати з трупою на Масляній** аж на дві вистави і тим тільки заспокоїв дядьків.

Коли мої артисти проїздили селом, то діти гукали: „Приїздіть до нас ще!.."

Публіка склалася і почастувала моїх артистів ласощами, а вісім душ получили по полтиннику"[11].

Низку фактів знаходимо і в численних спогадах учасників тих вистав. Скажімо, згадуваний уже син Кропивницького Володимир Маркович свідчив щодо прем'єри вистави: „Для постановки спектаклю вирішено скористатись великим порожнім залом у старому будинку. Терміново взялись за підготовку декорацій і костюмів. Марко Лукич зараз же склав детальний список необхідних фарб, пензлів, цвяхів, аркушів паперу й іншого матеріалу, потрібного для виготовлення декорації. Він так добре знав усі дрібниці матеріального господарства, що у списку фарб було точно вказане найменування кожної й необхідну її кількість. Не менш дванадцяти її сортів пощастило придбати аж у Куп'янську. За тими фарбами, яких не вистачало, а головне, за потрібними масками для зображення звірів у казці Надія Василівна*** негайно поїхала до Харкова. У залі-їдальні, де ми завжди обідали, снідали й чаювали, було відсунуто вбік усі меблі, і кімната перетворилася у декораційну майстерню. Тут же варили на керосинках клей для фарб, робили креслення і рами для декорацій, Марко Лукич озброївся довгим пензлем і зробив спершу контури декорацій, а потім став їх розмальовувати. Ми всі разом з майбутніми артистами всіляко силкувались допомогти батькові в його праці. Володимир Іванович Кузнецов**** — наш новий репетитор, дуже славна, скромна й інтеліґентна людина — з таким же ентузіазмом брав участь у спільній справі. Наші учбові заняття тимчасово відійшли на другий план, адже ми переконали батьків, що у всіх школах бувають різдвяні канікули. В хід пішли

* Нині с. Волоська Балаклія Шевченківського р-ну Харківської обл.

** Давньослов'янське свято на честь пробудження природи наприкінці лютого або на початку березня, на якому влаштовували різні веселі забави.

[11] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 44—46.

*** Дружина М. Кропивницького.

**** На той час студент Харківського університету. Пізніше — кандидат технічних наук, науковий співробітник Інституту теплоенерґетики АН України, автор спогадів про цю роботу М. Кропивницького.

передусім усякі шуби, старі й нові. Їх вивертали на всі боки, щоб пристосувати для вовка, ведмедя, лисички, зайця й іншого звір'я. Для рака, котрого виконувати повинен був наш репетитор, зробили спеціальний костюм: панцир, плащ, клешні й довгі вуса. Усе було пофарбовано в червоний колір, адже живий рак на сцені мусить фігурувати в кольорі вареного. Це значно більше справляє враження, та й мало чого не буває у казці!

Паралельно з підготовкою технічного боку спектаклю йшли репетиційні заняття з музичної частини. Готували як-не-як оперу! Діставши потрібні вказівки від Марка Лукича, я почав проводити всю чорнову роботу по розучуванню музичних ролей. Переважна більшість учасників спектаклю була зовсім неписьменною, а вже про ноти ніхто й не мав уявлення. Потрібно було вчити всіх „з голосу". Спершу співали я й Оля*, а потім „артисти", які спочатку несміливо, соромлячись, повторювали за нами. Далі вони посмілішали й співали вже на повний голос. Робота всім прийшлась по душі, і ми старались наввипередки.

Перед самими святами із Харкова приїхала мама, яка привезла комплект масок, а з нею і Шура. Тепер репетиції відбувались під Шурин акомпанемент. Робота ще більш закипіла! Хіба могло прийти кому-небудь у голову говорити про перерви чи нетерпляче поглядати на годинник! У мене на той час почав змінюватись, ламатись голос, через що я інколи під час співу „пускав півня", чим мимоволі смішив усіх. Тато й тут знайшов вихід. Він зробив транспозицію моєї партії Ведмедя із незручної для мене тональності в іншу, придумавши для цього вдалу модуляцію. Щоб збільшити об'єм моєї партії, батько спеціально для мене склав додаткові слова другого куплета: „А бджоли ґудуть, над вухом ревуть! Кусають за ніс! Лізуть прямо в очі, хоч і опівночі! Хай їм рябий біс!"

Ось, нарешті, наш спектакль готовий до показу. Декорації намальовано і виставлено! Усіх чарує передня завіса, чудово намальована, як і всі інші, рукою Марка Лукича. На завісі зображений сільський краєвид. Наші „артисти" захоплено відшукують свої і сусідські хати!

Перед самісіньким початком спектаклю я схотів прорізати на завісі таємну дірочку — театральне вічко. Воно завжди манить до себе артистів, що стоять на сцені. Але Марко Лукич сказав: „Зажди! Я зроблю це сам!" — і виконав це ніби якесь священнодійство.

Про спектакль, який мав відбутися, уже стало заздалегідь відомо в найближчих селах, хоч і не було спеціального оповіщення. Чули, що готується незвичайне видовище для дітей! Дорослі розумно вирішили пустити насамперед на виставу дітвору. А проте, з дітьми прийшли деякі матері, батьки і брати. Зал старого будинку був так заповнений, що ніде й яблуку впасти! Глядачі дивились виставу, затамувавши подих, з розкритими від захвату ротами. В антракті і по закінченні спектаклю спершу не знали, як висловити своє схвалення. Тут прийшов на допомогу хтось із наших дворових слуг, що бували на спектаклях у Куп'янську, і почав аплодувати. Це всім сподобалось. Аплодисменти були дружно і щиро підхоплені, і їх уже важко було спинити. Після закінчення вечора довго не хо-

---

* Молодша донька М. Кропивницького, пізніше працювала в театрах оперети Ростова, Харкова, Полтави. Дружина відомого українського композитора О. Рябова, автора оперети „Весілля у Малинівці".

тіли розходитись, прохаючи повторити ще раз все спочатку. Але вже смеркало, починалась хуртовина, так що мимохіть довелося усім піти по домівках"[12].

Цікаві факти наводить мемуарист і щодо третьої постановки опери „Коза-Дереза" вже в селі Щенячому, де за кресленнями та вказівками Марка Лукича в залі земської школи був зроблений заздалегідь сценічний майданчик, для підсилення звучання закулісного хору з „Прологу" залучено церковних півчих на чолі з реґентом, сам ініціатор „залюбки виконував басову партію у хорі", по закінченні вистави він, на прохання глядачів, „прочитав кілька віршів українською мовою. Починав він, як і завжди, з творів Великого Кобзаря" та ін.

Становлять інтерес і свідчення згаданого професора В. Кузнецова, який взимку 1906—1907 років був репетитором молодших дітей М. Кропивницького і 1955 р. опублікував свої спогади щодо порушеної теми. „Особливо яскраво, — наголошував автор, — я пригадую дитячі вистави, які з надзвичайним захопленням і теплотою поставив тоді Марко Лукич у Затишку і в селі Щеняче, за сім верст від хутора. — У цих виставах брали участь селянські діти з найближчих сіл. Було поставлено оперу М. Лисенка „Коза-Дереза". Марко Лукич не тільки вивчав з дітьми ролі, режисерував цю виставу, а й сам писав декорації, обладнував сценічні підмостки, кроїв костюми. Він навдивовижу любовно і з захопленням займався організацією цих вистав і так запалював всіх учасників, що здавалося, начебто ці вистави готуються для професіональної сцени.

Діти — мої учні — і я особисто в усьому старалися допомагати Маркові Лукичу. Пригадую, що в „Козі-Дерезі" Оля грала Лисичку-сестричку, Володя — Ведмедя, а я — Рака; старша дочка Марка Лукича — Олександра Марківна — чудово акомпанувала на фісгармонії. Решту ролей виконували селянські діти. Глядачами цих вистав були селяни навколишніх сіл та їхні діти. Вистави проходили з величезним успіхом. Особливо слід відзначити виставу в Щенячому, де ми виступали у великому залі школи, переповненому глядачами, які дуже тепло зустрічали нас. Усі учасники вистави і насамперед Марко Лукич почували велике задоволення, несучи світло і радість у безпросвітне життя селян царської Росії"[13].

Але особливий інтерес являють собою досі не опубліковані спогади колишньої сільської дівчинки Саші Грищенко (Олександри Тихонівни Колісник), записані 1954 року вчителем Пилипом Гаврилком, майже через півстоліття після згадуваного! „Коли (Марко Лукич) приїздив зимою, — свідчила учасниця того витвору М. Кропивницького, — найбільше радощів мали діти. — Любив він їх, жаліти якось по-своєму умів, не так, як усі. По приїзді спочине якийсь день і зразу береться за виставу: артистів кличе з села, декорації сам малює, костюми з дівчатами шиє.

В „Козі-Дерезі" і я грала*, Телесикову матір також грала. Ролі і досі пам'ятаю. Як то він нас усіх навчав з голосу (ні нот, ні грамоти ніхто ж не знав) — хто його знає...

---

[12] Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького...— С. 134—135.

[13] Кузнецова О. В. М. Л. Кропивницький у Петербурзі // Марко Лукич Кропивницький: Зб. статей, спогадів, матеріалів.— К., 1955.— С. 193.

* За характеристикою Володимира Марковича, нова „дуже здібна музична „артистка" 12—13 років" ввійшла до трупи дещо пізніше і виконувала партію Кози вже після прем'єри.

— Не святі горшки ліплять, дівчата, — говорить, було, тому, у кого не виходило. — Давай ще спробуємо, а тоді ще, доки не вийде!

А вже як надходили самі святки — у дворі з дітворою не розминешся. З деякими й батьки на виставу — замість служби Божої [...] Марко Лукич між ними помолоділий, святковий — і сліду похмурости на лиці немає, як при панах, бувало. Розпитує, жартує, меншим напереді місця пробирає, щоб не заступали їм. А під кінець вистави біля виходу хлопці дворові з мішками повними ставали — кожному глядачеві подарунок. Радощів, сміху дитячого повен двір"[14].

Впадає в очі ще одна цікава деталь. Оскільки у процесі підготовки та здійснення вистав дитячого театру М. Кропивницькому допомагали його рідні діти (старша донька грала на фісгармонії, заступаючи роль оркестру, молодша виконувала партію Лисички, син — Ведмедя, Діда, і був до того ж ще й помічником режисера), то за таких умов сам Марко Лукич під час спектаклів був у „залі" серед глядачів і, спостерігаючи, вивчав реагування сільських дітей на окремі елементи такого складного жанру мистецтва, яким є опера.

Із всього вищенаведеного випливає не тільки те, що дебют новоствореної „трупи" М. Кропивницького був вельми вдалий, а й те, що наступні його спектаклі мали тенденцію до переходу на реґулярні. Про це свідчить, зокрема, і увага Марка Лукича до підготовки з числа хористів „дублерів" головних партій в опері, і заміна доньки фундатора (яка через потребу від'їзду на навчання змогла виконувати функцію оркестру тільки під час вакацій) сусідською гувернанткою О. Колосовою, і, нарешті, розширення репертуару цього „театру". Показово, що вже в січні наступного 1908 року Марко Лукич писав до антрепренера О. Суслова: „Я собі зібрав трупу з крестьянських дітей і вистановлюю на селах „Козу-Дерезу", „Івасика-Телесика" і „По щучому велінню"[15].

Деякі факти щодо цієї наступної роботи знаходимо в написаних 1950 р. спогадах лауреата Державної премії СРСР, заслуженого професора медицини Л. Бубличенка: „Найзворушливішим було те, що навіть у тому селі, де я працював дільничним лікарем, за ініціативою Марка Лукича і під його безпосереднім керівництвом була розучена і розіграна на сцені в сільській школі для учнів (правда, не було відбою і від дорослих) дитяча п'єска „Івасик-Телесик".

Ця п'єса була написана для сцени за змістом української казки під цією назвою. За конструкцією більшости українських п'єс до неї були введені чудові вокальні номери, складені Марком Лукичем на теми старих українських мотивів. П'єса була розіграна учнями з участю дітей самого Марка Лукича, і цілком зрозуміло, що мала колосальний успіх не тільки у дітей"[16].

Що ж стосується процесу підготовки і цього твору М. Кропивницького до вистави, то син його свідчив: „П'єса „Івасик-Телесик" значно складні-

[14] Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України, ф. М. Л. Кропивницького, № 2011/89697, с. 3.

[15] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 530.

[16] Бубличенко Л. Мої спогади // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник.— К., 1990.— С. 180.

ша, ніж „Коза-Дереза". Крім співу, там досить багато розмовного тексту. Невтомний Марко Лукич знову енергійно працював з нами, розмічаючи мізансцени, вказуючи правильні інтонації, характери дійових осіб і їх взаємовідносини. Він домагався голосного і ясного передання слів і осмисленого виразу. Уважно слухаючи наше виконання, він щиро радів найменшому прояву ініціативи, особливо якщо це походило від „нових артистів". Ні про яке „натаскування" не могло й бути мови. Він захоплювався, як дитина, якщо чув у кого-небудь своєрідну інтонацію чи бачив якийсь „свіжий жест" [...]

До нового спектаклю зробили ще декорації і пошили одяг. Спектакль було поставлено на Масляному тижні, спершу в нас, у тому ж старому будинку, кілька разів, а потім 28 лютого знову в Щенячому. Успіх був більший від колишнього, і слава про нас розлетілась уже по всьому повіті"[17].

А невдовзі згадана слава долетіла і до столичної преси: після чергової серії вистав „трупи", що відбувалися у кінці 1909 та на початку 1910 років, у журналі „Театр и искусство" була надрукована малопомітна інформація щодо цієї роботи Марка Лукича. Автором її був художник І. Бодянський, який, замальовуючи південні пейзажі і типи українців, понад два роки жив на хуторі митця. „Відомий артист, „батько українського театру" Марко Лукич Кропивницький, — сповіщав дописувач, — відпочиваючи в себе в селі, у Харківській губернії, на хуторі „Затишок", вже кілька літ, лише вряди-годи виїжджаючи на гастролі, не міг на свята залишатися пасивним. — Гаряче люблячи як театр, так і рідний український народ, він у співпраці своєї доньки та сина протягом свят поставив три спектаклі: дитячу оперу „Коза-Дереза" муз. Лисенка і двічі „Івасик-Телесик", муз. Кропивницького. Після першого спектаклю 25 грудня була ялинка з подарунками для дітей, що складалися з ласощів. Глядачами були переважно селянські діти сусідніх сіл та хуторів. Декорації були написані п. Кропивницьким, його сином та гостюючим у нього одним художником. Тісне приміщення домашнього театру не змогло вмістити багатьох глядачів, а тому тільки для дорослих поставлений був один ряд стільців, діти ж усі сиділи долі, найменші спереду. Треба було бачити, з яким захоплюючим інтересом малюки слідкували за ходом п'єси, як невимушено сміялися у кумедних місцях, а у драматичних витріщали оченята. Усі артисти (крім дітей п. Кропивницького) повністю неписьменні.

На перший спектакль прийшло понад 120 дітей, на другий понад 200, і багато хто через відсутність місць стояв у передпокої"[18].

Розповідаючи ж про цей останній сезон „домашнього дитячого театру", сам М. Кропивницький писав 7 січня 1910 р. В. Нікітіну: „На Різдво та на продовження свят до Водохреща улаштував я в хуторі задля слобідської дітвори та хуторської аж три вистави. До мене приїхали діти, син та мала дочка (старша в Петербурзі кінча Імпер[аторську] др[аматичну] школу), і я з них та крестьянських дітей організував трупу і виставив „Козу-Дерезу" і двічі „Івасика-Телесика". Зауважте, що кр[естьянські] діти цілком не грамотні, але що то за здібний та свіжопам'ятний народ: тричі

[17] Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького...— С. 140—141.

[18] Бодянский И. [б. з.] // Театр и искусство.— 1910.— № 3.— С. 52.

прочитаєш ролю, тричі проспіваєш пісеньку — і готово, та як тішаться, що то мова та пісня свої рідні!.. А публіка була — теж діти і скількись матірок"[19]. Спостерігаючи ж реагування на ці вистави ще й дорослих глядачів, Марко Лукич продовжував: „Грали під акомпанемент фісгармонії; акомпанувала сусідська гувернантка-московка, котра дуже тішилася виконаннєм: „Хоть ничего не понимаю, а — хорошо"[20]. В іншому листі до І. Мар'яненка він писав щодо цього: „Яке це захоплююче видіннє задля примітивної публіки. Треба було бачити, як матірки хлипали, витираючи сльози, коли Відьма украла Івасика; а коли Івасик вернувся додому, як вся публіка зраділа... Дожидаючись спектаклів, ні один з моїх робочих, а їх у мене зимою чоловіка з 20, не пішов у Сподобівку до корчмарів"[21].

Із листів М. Кропивницького, як і з свідчень учасників тих вистав, видно, що основний склад „артистів" упродовж 1906—1910 років майже не змінився. Проте Марко Лукич торкався далі і такого важливого питання, як „зміна поколінь" виконавців: „Біда, що ті дівчата, котрі грали позаторік, тепер вже стидаються грати, бач, дівки вже, то парубки присікуються і дражнять комедіантками. Вчора одна з позаторішніх (Наталка), що грала колись Відьму*, шепнула мені на вухо: „Здається, так би і побігла туди, до них, та зіграла б, так глузують..." І нарешті він не без жалю сповіщав: „Не вдасться вистановити „По щучому велінню", прийдеться відкласти на Великдень"[22].

Останній цей вислів М. Кропивницького вельми показовий і становить для нас особливий інтерес. Адже тут криється свідчення того, що вже з літа 1910 р. Марко Лукич мав намір не обмежуватися тільки „сезонною" роботою своєї „дитячої трупи" в зимовий період „на святки", а розширити фактор часу її діяльности принаймні до „Великодня", тобто до весни. Зрозуміло, що звідти було вже, як мовиться, „рукою подати" до організації постійно діючого „дитячого театру". Таке припущення стає цілком вірогідним, якщо до того залучити ще одне свідчення сина корифея української сцени: „За зиму в нас було побудовано сарай для парової молотарки. Влітку він був пристосований для літніх спектаклів (підкреслення наше.— *Є. Ф.*). На даху сарая, зробленому з черепиці власного виробу, було викладено величезними буквами завітне слово „ТЕАТР"[23].

Факти свідчать, що заповітним для М. Кропивницького став не театр узагалі, а саме „дитячий". Недарма ж він на вистави в „Затишку" запрошував учасницю аматорського гуртка з Куп'янська, молоду вчительку Євдокію Іванівну Шубіну, яка, будучи вже орденоносною та заслуженою вчителькою, згадувала: „Марко Лукич прищепив мені велику любов до театру, що дуже придалось, коли я ставила спектаклі з дітьми [...][24] І, нарешті, ще яскравіший факт. Гостюючи по тижню у далеких київських родичів 1908 та 1909 років, Марко Лукич, обстоюючи свою ідею щодо специфічного театру, під час вечері після влаштованого ним „сімейного спек-

---

[19] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 566.
[20] Там само.
[21] Там само.— С. 563.
* Наталія Нардід, яку в цьому сезоні заступив син драматурга.
[22] Кропивницький М. Твори...— Т. 6.— С. 563.
[23] Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького...— С. 172.
[24] Сумний С. Сторінки з минулого // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник.— К., 1990.— С. 193.

таклю" сказав: „Театр — не розвага, як деякі звикли думати, а школа життя, і чим раніше познайомитися з нею, тим краще, тому що душа дитини сприйнятливіша душі дорослого.

Говорив довго, дуже красиво й образно, як він узагалі умів говорити. Закінчив, піднявся:

— Пропоную тост за розвиток і процвітання дитячих театрів!"[25]

Отже, уже й наведені тут факти беззастережно свідчать, що Марко Лукич Кропивницький в історії започаткування українського театру для дітей яскраво виявив себе і як актор та режисер, і як драматург та композитор, і, нарешті, як організатор своєрідного „стаціонарного" домашнього „дитячого музичного театру". Вони вказують ще й на те, що його треба вважати предтечею тих ідей, форм та змісту роботи з дітьми, які пізніше були розвинені в ТЮГах І. Дєєвою, В. Довбищенком, О. Соломарським, В. Скляренком, В. Харченком та іншими режисерами.

Yevhen FEDOTOV

THE ORIGINS OF THE UKRAINIAN THEATRE FOR CHILDREN

The foundation history of the Ukrainian Theatre for Children dates back to the scenic activity of Marko Kropyvnyts'kyi (late 19th — early 20th cc.).

Marko Kropyvnyts'kyi had distinguished himself in this endeavour both as actor and producer alike (well-known are his beneficent performances for schoolchildren and broad sections of chidren in general. The first stage presentation of Mykola Lysenko's operatic tale „Koza-Dereza" (*Nibbly-Quibbly the Goat*) as well as the stage versions of the folk-tales „Ivasyk-Telesyk" (*Telesyk-Little Stick*) and „Po shchuchomu velinniu" (*By a wave of the wand*) show him as playwright and composer. Finally, M. Kropyvnyts'kyi had organized a unique home-based Children's Musical Theatre (farmstead „Zatyshok" in the Kharkiv Region, Ukraine), where children were not only spectators but actors as well. The repertoire included the above-mentioned works. In the years 1906—1910, the theatre's performances were held during the religious holidays in winter. Those stage productions used to be performed in the neighbouring villages and were enormous success with the public.

One should discover in the activities of M. Kropyvnyts'kyi the prototypes of the ideas, forms and contents of the work with children which were later developed into the Young Spectator's Theatre by I. Deyeva, V. Dovbyshchenko, O. Solomars'kyi, V. Skliarenko, V. Kharchenko and other producers.

[25]Кропивницька А. В добрий час // Спогади про Марка Кропивницького.— С. 168.

Ігор ЧЕРНИЧКО

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ: ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ТЕАТРУ І ДРАМИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Добу українського модернізму дослідники (М. Зеров, О. Білецький, О. Дорошкевич, Д. Рудик, М. Степняк та ін.) розпочинають від творчого об'єднання „Молода Муза". Нова, модерністична генерація концентрувалася навколо видання „Молода Муза", журналів „Світ", „Дзвін", „Літературно-науковий вісник", „Українська хата" та ін. „Діапазон" раннього українського модернізму коливався від неонатуралістичних тенденцій „Дзвону" до символізму „молодомузівців". Західна Україна (Галичина, Закарпаття і Буковина) перед Першою світовою війною належала до Австро-Угорщини. І тому не дивно, що українська культура (на західноукраїнських землях), підпадаючи під вплив європейської культури взагалі, розвивалася у контакті з культурами німецькою, польською, чеською, словацькою, угорською, румунською зокрема. (Нагадаємо, що „Руська трійця" (М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький), яка розпочала західноукраїнське відродження, перебувала під впливом ідей чеських і словацьких мислителів.)

„Молода Муза" об'єднувала діячів культури, які шукали нових, нетрадиційних шляхів художнього мислення та зображення і, порвавши з народницькими тенденціями, намагалися „європеїзувати" українську національну культуру, що перед ними це робили спочатку П. Куліш, а згодом І. Франко й Леся Українка. До об'єднання модерністів належали В. Пачовський, Б. Лепкий, С. Чарнецький, П. Карманський, М. Яцків, О. Луцький, С. Твердохліб, В. Бирчак та ін. „Нова" школа в українській культурі, нова генерація митців прагнула, — за словами І. Франка, — „цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу"[1]. До речі, М. Неврлий вважає ліричну драму „Зів'яле листя" І. Франка увертюрою до українського модернізму. Дослідник підкреслював, що І. Франко у своїй власній творчості йшов за духом доби, „поетику якої чудово засвоїв і плідно розвивав"[2]. Май-

---

[1] Див.: Франко І. Українська література // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 33.— С. 142.

[2] Неврлий М. Етапи формування західноукраїнської модерної поезії // Сучасність.— 1993.— № 5.— С. 159.

же одночасно з „молодомузівцями" виступили М. Вороний та інші модерністи у Східній Україні. Дві гілки раннього українського модернізму, розвиваючись паралельно, пройшли певні етапи розвитку, склали один мистецький напрям, перший період якого продовжувався майже до 30-х років XX ст.

Новий мистецький напрям, відбиваючи зміну основних типів мислення (від натуралізму й романтизму до імпресіонізму, символізму та психологічного неореалізму тощо), закріплював переорієнтацію літератури та мистецтва на нові, модерні форми й зображальні засоби. Представники нової генерації українських митців та їхні найближчі попередники (Леся Українка, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Коцюбинський, М. Вороний, О. Олесь, Г. Чупринка, С. Черкасенко, В. Винниченко та ін.), що проводили пошуки універсального стилю й синтетичної образности, вводили у свої твори елементи різноспрямованої стилістики: романтизму, неокласицизму, натуралізму, імпресіонізму, символізму, — в поєднанні яких і народжувалась нова мистецька течія — модернізм[3]. Модернізм, розвинувши й видозмінивши реалістично-натуралістичні та романтично-символічні форми й виражальні засоби, виробив нові художні моделі та структури: неоромантизму (Леся Українка), неонатуралізму (С. Черкасенко), імпресіонізму (М. Вороний), неореалізму (В. Винниченко), символізму (О. Олесь) тощо.

Свою причетність до неоромантизму Леся Українка висловила 1891 року під час зустрічей з віденським товариством „Січ". До речі, перебуваючи у Відні, Леся Українка переглянула значну кількість театральних вистав, одну з яких — за п'єсою Л. Анценґрубера „Четверта заповідь" — оцінила як романтичну й мелодраматичну. „У нас уже таких (п'єс.— *І. Ч.*) не пишуть", — висловилась письменниця з приводу твору драматурга[4]. У дискусіях із „січовиками" Леся Українка, відстоюючи принципи неоромантизму, висловила думку про те, що в мистецтві „мають вартість портрети, а не фотографії, що без „видумки" нема літератури". Уже багато років тривають суперечки щодо „модернізму" творчости Лесі Українки. Л. Мороз пише, що драматургію письменниці в науці визначають то як реалістичну, то як неоромантичну, то зовсім незрозумілим терміном — драматургія поетична[5]. Сама Леся Українка вважала себе прибічницею неоромантизму (коли писала в листі до О. Кобилянської — з приводу виступу С. Єфремова проти „нових" — про те, що не думає „скласти зброї і зректися прапора новоромантичного")[6]. Сучасники письменниці також зараховували її твори до нового мистецького напряму. Так, Р. Гамчикевич у рецензії на нову збірку Лесі Українки (Діло.— 1902.— № 166.— С. 1—2) висловив думку про те, що драматична поема „Одержима", як і вся збірка поезій „Відгуки", належить саме до модернізму. А Б. Лепкий у статті „Українська література 1906 року", що була надрукована у празькому часописі, назвав поему „В катакомбах" Лесі Українки видатним явищем,

[3] Див.: Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.) // Слово і час.— 1993.— № 1.— С. 57, 58.

[4] Українка Леся. Лист до М. Косача. 13 (25) лютого 1891 р. // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.— К., 1978.— Т. 10.— С. 76.

[5] Мороз Л. Про символізм в українській драматургії // Сучасність.— 1993.— № 4.— С. 99.

[6] Українка Леся. Лист до О. Кобилянської. 27 лютого (12 березня) 1903 р. // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.— К., 1979.— Т. 12.— С. 45—50.

пошуком нових шляхів і розширенням ідейних горизонтів, відзначивши, що за сукупністю настроїв твір належить до неоромантизму[7]. Сучасний дослідник творчости Лесі Українки С. Козак, студіюючи новаторство поетеси у драматургії XX ст., — де ренесанс античного міфу став загальним явищем, — підкреслював, що визначна діячка української культури належала до того покоління письменників, які, неприхильні до натуралізму, народництва та етнографізму, вибрали так звану „середньоморську гармонію" і класичну красоту[8]. Але „міфологічна" течія, яка була закладена в основу драм письменниці, завжди виводила на перший план поетичну маніфестацію й узагальнення національних питань. Про що б не писала Леся Українка, яких би тем, мотивів, проблем не торкалась, завжди перед читачем відкривалася алегорія України (чи то поширені леґенди й мотиви — „Осіння казка", „Лісова пісня", чи то історичні образи — „У пущі", „Бояриня", чи то біблійно-християнські мотиви — „Вавилонський полон", „На руїнах", „На полі крові", „В катакомбах", чи то античний міф — „Кассандра", „Орґія"). Стремління до боротьби — те, що найбільш „романтичне" у творчості письменниці, — неначе наближає драми Лесі Українки до „основної" мистецької течії. Але ж насправді драми поетеси мають виразні ознаки символізму. М. Мороз підкреслює, що Леся Українка причетна як до символістів-неоромантиків (у творах, зорієнтованих на національно-романтичну старовину („Бояриня"), національний фольклор („Лісова пісня"), так і до символістів-неокласицистів (у творах, зорієнтованих на середньовіччя („Осіння казка") й античність („Кассандра", „В катакомбах", „Йоганна, жінка Хусова", „Руфін і Прісцілла" та ін.). У листі до Олени Пчілки Леся Українка висловлює думку про принцип єднання та синтезу різних мистецьких течій: романтизму, натуралізму, реалізму. Усвідомлюючи еволюцію символізму від появи його елементів у творчості „старих романтиків", поетеса підкреслювала: „Зрештою, в чистому виді символізм — логічна неможливість, і на ньому ні один небожевільний письмовець не втримався"[9]. У своїх дослідженнях письменниця особливу увагу звертала на саму форму драми, яку „намітив Ібсен, а довершив Метерлінк". Леся Українка відзначала, що символічно-реалістична драма, „драма настрою", є своєрідним продовженням соціально-психологічної драми.

На ранніх творах С. Черкасенка („Повинен", „Жах") виразно позначився вплив поетики М. Метерлінка. „Старі", традиційні форми романтичної образности трансформуються, переходять у натуралізм, імпресіонізм, який модернізується у символізм („Хуртовина"). У драмі „Казка старого млина" поетика символізму вже деякою мірою переважає „побутові" тенденції (драматург поєднує елементи символізму й реалізму). Д. Антонович писав, що в С. Черкасенка символ іноді переходить у звичайну алегорію, яку закінчує прозаїчна мораль, а самого драматурга дослідник називав „ніби мостом або галузем ланцюга, що лучить старий побутовий репертуар із репер-

---

[7] Див.: Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки.— К., 1992.— С. 332, 421.

[8] Козак С. Неоромантична концепція слова Лесі Українки // Сучасність.— 1993.— № 2.— С. 144.

[9] Українка Леся. Лист до Олени Пчілки. 25 січня (7 лют.) 1903 р. // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.— Т. 12.— С. 38—40.

туаром модерного театру"[10]. Трагедія на історичну тему „Про що тирса шелестіла", яку драматург присвятив „велетневі рідної сцени" М. Садовському і котра вперше побачила сцену в Театрі М. Садовського, — є, власне, зразком символістської драми. У передмові до п'єси С. Черкасенко писав, що історичні події й епоха для нього — тільки тло, на якому оживають його власні образи. Письменник підкреслював: „Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а — як живі символи до втілення певних ідей [...]"[11] (підкреслення наше. — *І. Ч.*).

Характерною ознакою українського модернізму, як „західного" (від „Молодої Музи" й аж до аванґардизму Б.-І. Антонича), так і „східного" (від Лесі Українки й до аванґардизму М. Хвильового, О. Довженка), було те, що митці не могли бути апологетами „чистого мистецтва", — вони культивували у своїй творчості одночасно з новими мистецькими ідеями й громадську думку. Теоретик українського модернізму М. Євшан у статті „Іван Франко" писав, що „для ідеї служіння мистецтва громадянству Франко готовий убити свій внутрішній світ"[12]. Йшлося про підпорядкованість поета громадянинові, творчої свободи митця — його суспільному, національному обов'язку. Сам І. Франко, розглядаючи „співвідношення" інтеліґенції і національної ідеї, писав в „Одвертому листі до галицької української молодежі": „Перед українською інтеліґенцією відкривається тепер (у 1905 році.— *І. Ч.*), при свобідніших формах життя в Росії, величезна дійова задача — витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного і політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшім темпі загальнолюдських культурних набутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна, хоч і як сильна, держава не може остоятися"[13].

„Ідейність", „публіцистичність" (але не спрощена й схематична) притаманна як прозовим, так і драматичним творам В. Винниченка (власне письменник і починав із „політичної теми"). У творчому доробку драматурга двадцять три п'єси, в яких (від першої п'єси „Дизгармонія" і до останньої драми „Пророк") він „художньо „освоював" гострі соціально-політичні й моральні проблеми свого часу" (М. Жулинський).

Аналізуючи наприкінці 20-х років XX ст. нові п'єси В. Винниченка, Ю. Смолич писав: „Зміцнівши як драматург, напередодні революції — в час ідейного зламу й найбільшого занепаду художньо-організаційних форм театру на Україні [...], — В. Винниченко силою таланту свого, оригінальною мистецькою манерою посів по праву місце духозбудника нової для українського театру культури"[14].

Різноплановість конкретної проблематики ранніх творів письменника (теми й сюжети з життя інтеліґенції, — революційної, ліберальної, твор-

---

[10] Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919.— Прага, 1925.— С. 199.

[11] Черкасенко С. Твори: У 2 т.— К., 1991.— Т. 1.— С. 548.

[12] Євшан М. Іван Франко // Літературно-науковий вістник.— 1913.— Т. 63.— Кн. 7—9.— С. 288.

[13] Див.: Франко І. Одвертий лист до гал[ицької] української молодежі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 45.— С. 404.

[14] Цит. за: Жулинський М. Володимир Винниченко: поворот на Україну // Винниченко В. Вибрані п'єси.— К., 1991.— С. 4.

чої, — робітництва, селянства, еміґрації), поєднання елементів реалізму і символізму, занурення у „психологізм“ характеризують творчість В. Винниченка, якого Д. Горбачов влучно назвав „символістом у реалістичній оздобі“ (Кур'єр муз.— 1992.— № 4). М. Вороний, розробляючи свою теорію „драми живих символів“, зразками саме такої драми назвав п'єси драматурга „Брехня“ й „Чорна Пантера і Білий Медвідь“. Теорія „драми живих символів“ виникла з протиставлення й поєднання неореалізму й символізму. Студіюючи ці дві мистецькі течії, М. Вороний писав, що неореалістична драма „своїм об'єктом має не людей, а людину взагалі або її психічну природу“, переважно; людина — це складний лабіринт із „тисячами різних хідників, закапелків, куточків“. За М. Вороним, творчість неореалістів і полягає у змалюванні основного тла людської психіки. І далі: „Неореалісти сконцентровують свою увагу на загальнім рисунку п'єси. Сей психологічний рисунок п'єси в загальних штрихах, уміло скомбінованих, повинен утворювати додержаний і суцільний настрій або ритм п'єси“[15].

Символічна ж драма, — за М. Вороним, — розриває усі зв'язки з традиціями попередньої драми: вона хоче виявити те трагічне, що існує у щоденнім житті, що можна відчути, але нелегко показати, тому що основа трагізму тут не матеріальна; вона намагається відгадати містичні таємниці потойбічного існування, недосяжного позитивному знанню. Дослідник відзначав, що символічна драма віддаляється від реальної дійсности й заглиблюється у сфери туманного і незрозумілого.

М. Вороний підкреслював, що нова драма черпає своє натхнення з глибин підсвідомого, із джерел надчуттєвого, „утворюючи галюцинації і фантоми, часом звабливі і гарні по-своєму, але не здатні внести в душу живу радість і чистий спокій високого раювання, навпаки, здатні лише сполохати, обвіяти її жахом, передчуттям таємничого, небезпечного“[16].

Критикуючи „чистий“ символізм у драматургії й театральному мистецтві, М. Вороний закидав символічній драмі те, що вона зреклася основи драматичної дії — змалювання характерів, які, стикаючись межи собою, символізують діалектику життя, а замість цих характерів „утворила силуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсности, без певних ознак часу і місця дії“. Непопулярність символічної драми в театрі М. Вороний вбачав у „худосочності її сценічної форми“ і в тому, що для сценічної інтерпретації у художніх формах і образах вона дала мало „матеріальних засобів“[17].

Новий рівень художнього, естетичного мислення і нова „техніка“ модерністської драматургії вимагали й нових, цілком відмінних від традиційних, зображальних засобів, якими театральні діячі, передовсім режисери, повною мірою не володіли. Цим, на нашу думку, і пояснюються невдалі сценічні інтерпретації творів представників модернізму, символізму зокрема.

Поєднуючи те „живе“, що „від реального ґрунту“, й „туманність і незрозумілість“ символізму, М. Вороний „приходить“ до психологічного неореалізму, що також був модерною течією у мистецтві. М. Вороний писав,

[15] Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма: Збірка ст.— К., 1989.— С. 127, 128.
[16] Там само.— С. 129.
[17] Там само.— С. 130.

що нова неореалістична драма малює боротьбу індивідуума із самим собою, „се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини". Далі дослідник підкреслював, що вся увага митця „скуплюється у психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план"[18]

Розглядаючи символьно-знакову систему п'єс „Брехня" й „Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка (й творів інших авторів), М. Вороний так пояснив „техніку" творення „живого символу": „Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту, — і все має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну". Дослідник зазначав, що ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, ця постать, „з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратить враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення [...]"[19]

М. Вороний присвятив п'єсі В. Винниченка „Брехня", яку він вважав першою спробою драматурга утворити „драму живих символів" в українській літературі, спеціальну статтю „В путах брехні". Дослідник писав, що В. Винниченко творить інтуїтивно, мислить образами, живими уявами — символами, а не „голими розуміннями", що драматург утворив „живий символ", який при зовнішньому реальному вигляді є вже постаттю ірреальною. Пояснюючи метод нової „психологічної драми", М. Вороний відзначає, що в п'єсі „Брехня" інтригу, зовнішні обставини і побутові ознаки усунено на другий план, а вся увага драматурга сконцентрована переважно на психологічній концепції[20]. Психологічний неореалізм творів В. Винниченка характеризується удосконаленням образної структури, конструюванням виняткових ситуацій і характерів, їх амбівалентністю, введенням нової стилістики й елементів символізму.

Найбільше наблизився до, так би мовити, „чистого" символізму, — який, нагадаємо, за визначенням Лесі Українки, є „логічна неможливість",— О. Олесь. Протягом усієї творчої діяльности визначний український поет звертався до драматургії, у яку вніс значні новації. Першою п'єсою письменника слід вважати написану 1901 р. російською мовою „Родную глушь" (Л. Мороз помилково вважає першим драматичним твором О. Олеся „Етюд на 3 картини" „По дорозі в Казку"). Значну кількість драматичних творів О. Олесь написав наприкінці 900-х — на початку 10-х років XX ст.: п'єсу на історичну тему „Останній терпець", шаржі й водевілі „По Мюллеру", „Морока", „Черговий концерт", жарт „Патріот", лібрето до опер „Кирило Кожум'яка", „Над Дніпром", п'єси та етюди про життя представників різних верств суспільства, переважно інтеліґенції: „Ательє художника", „Хам", „Художники", „Меценати і богема", „Юність", „На курорті", „Місячна пісня", „Трагедія серця" та ін. У другій половині 10-х років письменник створив п'єси „Хвесько Андибер", „Буржуї" та ін. Перебуваючи на чужині, О. Олесь написав комедію „Ревізор з Кам'янця", трагікомедію „Народний суд", лібрето до опери „Влада за кордоном", драму „Земля обітована", трагедію „Вилітали орли", драматичну

[18] Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма.— С. 165.
[19] Там само.— С. 167.
[20] Вороний М. В путах брехні // Вороний М. Театр і драма.— С. 169, 179, 189.

поему „Ніч на полонині“, драми-казки для дітей „Бабусина пригода“, „Бабуся в гостях у Ведмедя“, „Ведмідь в гостях у Бабусі“ та ін. Робив О. Олесь і чимало інсценізацій. Багато драматичних творів письменника залишилося незавершеними: „Товариство воскресіння Лазаря“, „Скульптор“, „В поштовій конторі“, „Український Цепелін“, „Флорентійська трагедія“, „Маскарад“, „Коварство і любов“ та ін. Майже завершив О. Олесь драми „Герой“, „В замку“, „На руїнах“, „В зеленому лісі“, „Леґенда“, „Черговий концерт“, „Хаїм“.

Особливу увагу сучасників поета привернули до себе його „Драматичні етюди“, які вийшли у світ окремим виданням 1914 р. в Києві. Перед тим твори драматурга друкувалися у різні роки в журналах: „Рідний край“ 1910 р. опублікував етюд „По дорозі в Казку“, а на сторінках „Літературно-наукового вістника“ з'явилися етюди „Над Дніпром“ („Весняна казка“), „Трагедія серця“ (обидва — 1911 р.), „Тихого вечора“ (1912), „Золота нитка“, „Осінь“, „Танець життя“, „При світлі ватри“, „На свій шлях“ (усі — 1913 р.).

Появу драматичних творів О. Олеся зустріла критика стриманіше, ніж його поезії. Перші, ще не надруковані твори О. Олеся О. Лотоцький назвав „поетичними перлами“, які з'явилися „після довгої посухи на ниві української поезії“[21]. Після виходу в світ 1907 р. збірки „З журбою радість обнялась“ С. Єфремов писав: „Уже цей перший збірник Олесевих поезій збудив великі надії на автора серед українського громадянства. В перших спробах молодого поета чутно було таку сміливу ходу, свіжість фарб та силу неабияку, що давно вже їх не знала українська поезія“[22].

С. Єфремов відзначив, що ці надії незабаром зміцнив і другий збірник Олесевих поезій, який побачив світ 1909 р.: „Українське громадянство і навіть критика наша, що систематично опізнюється з оцінкою молодих талантів, завважила ці перші, але такі визначні спроби і привітала українське письменство з придбанням нового потужного таланту“[23].

А М. Зеров підкреслював, що лірик наділений першорядним талантом, який дав йому змогу так авторитетно репрезентувати українську поезію, як В. Винниченку нашу прозу[24]. М. Зеров згадував про „свій давній захват, що колись цілий день носив мене по місту з книжкою „Української хати“ (№ 4 за 1910 рік.— *І. Ч.*), де вперше було видруковане „Щороку“ [...][25] (Але із середини 20-х років розпочинається переоцінка поетичної творчости О. Олеся, який з 1919 р. перебував на чужині. Наприклад, гострі оцінки щодо творчости поета були висловлені 1925 р. П. Филиповичем у статті „Олесь“[26]. Основні положення цієї статті підтримав і М. Зеров, який у своїй праці „Поезія Олеся і спроба нового її трактування“, що увійшла до книжки літературознавця „До джерел“ (1926), писав: „Для мене ясно, що

---

[21] Лотоцький О. Сторінки минулого.— Варшава, 1933.— Т. 2.— С. 459.

[22] Єфремов С. Муза гніву та зневір'я // У кн.: Єфремов С. Літературно-критичні статті.— К., 1993.— С. 253.

[23] Там само.

[24] Цит. за: Жулинський М. Олександр Олесь // У кн.: Жулинський М. Із забуття — в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини.— К., 1990.— С. 95.

[25] Див.: Зеров М. Твори: У 2 т.— К., 1990.— Т. 2.— С. 538.

[26] Див.: Филипович П. Олесь // Филипович П. Літературно-критичні статті.— К., 1991.— С. 196—218.

перший український поет доби „межи двох революцій" більшою частиною свого художнього набутку не переступив межі 1917 року і для нинішнього читача має інтерес здебільшого історично-літературний"[27]. Хоча були й інші думки: 1923 р. М. Грушевський писав про О. Олеся як про „найбільшого з нині живущих поетів України"[28]). Критика відзначала спорідненість ранніх творів О. Олеся з поезіями С. Надсона, — „поетом журби" (С. Русова) і те, що „страх, панування смерти проходить червоною смужкою через більшість віршів" О. Олеся (Л. Пахаревський). П. Филипович, назвавши О. Олеся „типовим романтиком", підкреслював, що драматургія письменника (а йшлося про драматичний етюд „По дорозі в Казку") якнайщільніше з'єднана з його лірикою, громадянською лірикою переважно: багато місць драматургії „повторює мало не тотожно різні поезії". П. Филипович зауважив, що етюд „По дорозі в Казку" давав „ніби інсценізацію творчого шляху поета". Далі, — у статті „Олесь", — П. Филипович, подавши короткий огляд публікацій про твір драматурга, писав: „Можна в цьому драматичному етюді вбачати нову обробку старої, „вічної" романтичної антитези „героя" і „юрби", особи і маси, ватажка й народу" (Ан. Василько, „Вічна казка"). М. Євшан в „Українській хаті" (1910, № 9), штучно, не переконуючи, доводив, що Олесів герой проповідує новий гедонізм у дусі Оскара Уайльда, веде в казку — „назустріч джерелу утіхи". М. Шаповал вбачав у п'єсі безпосередній відгук на післяреволюційне життя і героя трактував як „політичного імпресіоніста", що „захопився іграшкою у революцію" і після поразки визвольного руху тільки „ходив та скиглив". Далі П. Филипович процитував статтю Ан. Василька щодо п'єси „По дорозі в Казку", відзначивши при тому, що критик „цікавиться" етюдом як символічною обробкою „вічного сюжету": в п'єсі „особу виділено, навіть протиставлено юрбі, індивідуальність бере на себе завдання розбуркати, сturбувати той мертвий спокій і самопожертвою вивести народ із темряви в сяйво дня". П. Филипович підкреслював, що драматичний етюд „По дорозі в Казку" витримано в тонах досить абстрактних, під метерлінківських „Сліпців": убрання людей не мають ознак нації й часу, в самих героїв загальні окреслення — „він", „дівчина", „юрба" тощо[29]. Але якщо перша ремарка п'єси „По дорозі в Казку" повідомляє, що „убрання не має ознак нації й часу", то вже в п'єсі „Хам" читаємо: „[...] чується [...] характерна українська мелодія, повна туги". Зіставляючи „поетичний театр" О. Олеся та О. Блока, сучасна дослідниця підкреслила, що якщо образна система російського поета і драматурга співвідноситься із західноєвропейською культурною традицією — італійською („Балаганчик"), французькою („Троянда і Хрест") тощо, то О. Олесь звертається до українського фольклору („Над Дніпром", „Хвесько Андибер")[30]. Отже, крім орієнтації на загальнокультурні тенденції, представники української нової, модерної мистецької течії використовували у своїх творах й „національний елемент", що було традиційним для української культури. (До речі, Леся Українка писала, що О. Олесь „заздрить" їй за „Лісову пісню": „Нехай потішиться

[27] Зеров М. Твори: У 2 т.— Т. 2.— С. 538.
[28] Див.: Жулинський М. Олександр Олесь.— С. 95.
[29] Филипович П. Олесь.— С. 202, 203, 206, 207.
[30] Мороз Л. Про символізм в українській драматургії.— С. 103.

— він же раніше надрукував свою фант[астичну] поему (йшлося про п'єсу „Над Дніпром".— *І. Ч.*), чого ж йому ще? А історію Мавки може тільки жінка написати"[31]. За слушним зауваженням П. Филиповича, Олесеві образи, барви й символіка наближаються до народної пісні, в якій звучать мотиви незнайденого щастя („По дорозі в Казку", „Над Дніпром", „Трагедія серця" тощо). Творчість О. Олеся характеризується поєднанням алегорій, символічних образів із романтичними мотивами (туга за прекрасним світом тощо) та реальними колізіями („По дорозі в Казку", „Трагедія серця", „Художники", „Танець життя"). М. Вороний відзначав, що на ранній творчості драматурга „своєрідно позначився" неоромантичний напрям, й що неоромантиків (М. Метерлінк, Г. Гауптман та ін.) приваблює до себе „колишній блискучий романтизм, але в сучасній концепції і по-новому відчутий"[32]. О. Білецький назвав О. Олеся „романтиком з деякими рисами імпресіонізму". А П. Филипович, з'ясовуючи питання про належність письменника до символістів, писав про те, що для О. Олеся чужий і штучний світ краси попередника французького символізму Ш. Бодлера, і філософсько-метафізичні ідеї символіста С. Малларме та його наслідувачів. П. Филипович писав, що гасло „мистецтво для мистецтва", яке приваблювало декого з Олесевих сучасників (наприклад, М. Вороного, Г. Чупринку), лишилося далеким для нього, а містика не „оповивала його мелодій тогобічними сподіванками". Далі дослідник, підкресливши, що О. Олесь „мав охоту" до загальноромантичних запитань, писав: „Досить порівняти „Сліпців" Метерлінкових із написаним під їх формальним упливом „По дорозі в Казку", щоб побачити: там, де в Метерлінка проблема філософського характеру про обмеженість пізнання, про одвічну сліпоту людини і т. ін., — в Олеся проблема громадського щастя і взаємин одиниці й колективу [...]"[33] Потяг О. Олеся до пекучих проблем реальности, реальні й символічні образи та колізії його драм створювали романтичні, алегоричні (а інколи й натуралістичні) картини, що відображали протиріччя епохи, а „передчуття ймовірного апокаліпсису, фатуму, минущості всього живого" (Т. Гундорова, Н. Шумило) формували символічну основу поетичної атмосфери Олесевої драматургії[34]. Аналізуючи вистави за драматичними творами О. Олеся у Театрі М. Садовського, М. Вороний писав, що етюд „Осінь" справив враження п'єси кінематографічної, „в чім більшу вину треба віднести на карб артистів". Критик підкреслював, що основна ідея п'єси туманна, напівмістична; задумана не так у символістичних, як в імпресіоністичних тонах, „п'єса вимагала від автора більш досконалого психологічного апарату, а від артистів більшої штудерности технічних засобів у виконанні; взагалі ж бо в імпресіонізмі досконалість техніки грає першорядну роль". Розкритикувавши примітивну гру Є. Хуторної та фальшиво-поетичне виконання своєї ролі І. Мар'яненком, М. Вороний прихильно поставився до акторської майстерності Г. Борисоглібської, підкресливши, що гра актриси „на тлі безнадійних змагань її партнерів визначалась рисами та-

---

[31] Українка Леся. Лист до Олени Пчілки. Червень 1912 р. // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.— Т. 12.— С. 404—405.

[32] Див.: Вороний М. С. Черкасенко. Казка старого млина. Драма // Вороний М. Твори.— С. 652—653.

[33] Филипович П. Олесь.— С. 216.

[34] Див.: Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення...— С. 58.

лановитости, але сама вона не могла врятувати п'єсу"[35]. У цитованій статті „Український театр у Києві (Враження та уваги)", М. Вороний розглянув і драматичний етюд „Танець життя", який свідчив, за критиком, про рішучий поворот у світогляді драматурга: від бадьорого оптимізму, „навіть гедонізму" до „жахливого песимізму" М. Вороний вважав, що ідея Олесевого твору „не нова, не оригінальна і постала, очевидно, під досить запізнілим впливом Метерлінка". Але критик зазначав, що, на відміну від бельгійського драматурга, який еволюціонував від „свого давнього песимізму" до „барвистого романтизму", О. Олесь переживає „цілком протилежний дивний процес". Аналізуючи етюд „Танець життя", М. Вороний писав: „П'єса, наскрізь символістична, вимагає настроєвої гри, повільно-розміреного до crescendo наростання музики жаху. В трупі Садовського вона йшла у грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглуздого гармидеру"[36]. М. Вороний, сам представник модернізму, розумів, що нові естетичні, мистецькі принципи та засади вимагають і нових, модерних „технічних засобів", яких потребувала сценічна інтерпретація драматичних творів, — при переході твору (від п'єси до вистави) з однієї мистецької площини (література) в іншу (театр).

Театр, що хоч і почав „європеїзуватися", але все ж таки тяжів до традиційної естетичної системи, не зміг адекватно прореаґувати на мистецькі новації. Але той факт, що в репертуарі трупи М. Садовського поряд із творами корифеїв українського театру, п'єсами чужоземних авторів була й нова, — неонародницька та модерністична, — драматургія (С. Васильченко, Л. Яновська, І. Франко, Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко, С. Черкасенко, О. Олесь), багато про що говорить.

Нові мистецькі течії та напрями, усередині яких модифікувались, синтезувались, більш-менш по-різному поєднувались елементи найрізноманітніших естетичних систем (натуралізм, реалізм, романтизм, неокласицизм, імпресіонізм, неонатуралізм, неореалізм, неоромантизм, символізм), не могли не залишитися без уваги театральних діячів, яких, зрозуміло, приваблювало „мистецьке нововведення". Нове покоління театральних діячів, порівняно з їхніми попередниками, більш вдало „опанувало модерну", виробивши нову естетичну мову.

Так, наприклад, Лесь Курбас, здійснивши в „Молодому театрі" постановку драматичних етюдів О. Олеся, відкинув „реалістичні тони" й інтерпретував твори драматурга в цілком новій естетиці. М. Вороний, який неоднозначно ставився до Леся Курбаса та його творчости, цілком прихильно оцінив вистави за п'єсами драматурга-новатора[37].

Але, певна річ, не всі діячі культури однаково поставились, — з огляду на орієнтацію на ту чи іншу систему художнього мислення, — як до виникнення нових мистецьких напрямів, так і до творчості окремих представників модернізму. Так, П. Филипович вважав драматичні етюди О. Олеся лише „спробами", та й до того ж невдалими"[38]. І. Нечуй-Левицький, назвавши твори драматурга „незрозумілою декадентщиною", опублі-

---

[35] Вороний М. Український театр у Києві // Вороний М. Театр і драма.— С. 272.

[36] Там само.— С. 273.

[37] Див.: Вороний М. Український театр під час революції // Вороний М. Театр і драма.— С. 295.

[38] Филипович П. Олесь.— С. 218.

кував у „Дніпрових хвилях" статтю, де наводив різні історії з селянського побуту, і „радив" Олесеві використати їх для п'єси „Трагедія серця"[39]. Відзначаючи властивості українського модернізму, його еволюцію та „багатоелементність", перехід символістської драми від захмарних, абстрактних категорій до пекучих проблем реальности, сучасна дослідниця пише: „Вже й тоді, на початку XX ст., поряд з імпресіоністично-філософським, зануреним у світ і таємниці природи етюдом „Місячна пісня", у доробку О. Олеся з'являються сатирична одноактівка [...] „Патріот", сімейно-побутовий водевіль „Морока", зрештою, гостросполітичний фарс „Буржуї". Пізніше, на еміґрації, туга за Україною виливається у поетичний шедевр „Ніч на полонині", — й інформація про трагічну долю [...] української інтеліґенції дає поштовх до написання твору, близького до політичної публіцистики — „Земля обітована"[40]. Л. Мороз у дослідженні „Про символізм в українській драматургії" підкреслювала, що українське мистецтво, „втрачаючи" дещо в історичній конкретиці, багато здобувало у глибині проникнення у суть людської психіки й переходило (мистецтво) від зображення чи відображення дійсности до її осмислення. Літературознавець вважала, що за всього розмаїття, „аж до строкатості загальної картини, різноманітності індивідуальних художніх експериментів", у модерній українській культурі початку XX ст. взагалі й у театральній культурі зокрема „досить чітко проглядається ориґінальна на європейському тлі особливість: усі пошуки — у будь-яких напрямах і течіях — не одривалися остаточно від ґрунту", здобутого реалістичною школою[41]. Нагадаємо, що ще 1896 р. літературознавець В. Щурат, оцінюючи у статті „Літературні портрети. Д-р Іван Франко" поетову ліричну драму „Зів'яле листя", — цю „увертюру українського модернізму", звинувачував І. Франка в декадентстві[42]. У своїй віршованій відповіді критикові І. Франко спростував закиди в декадентському нидінні, „обґрунтував" міцний зв'язок своєї творчости з реальністю. За І. Франком і символіст О. Олесь, якого також звинувачували в декадентстві, міг сказати (йдеться, звичайно, про основний сенс Франкових дефініцій): „Який я декадент? Я син народа, Що вгору йде, хоч був запертий в льох. Мій поклик: праця, щастя і свобода [...]" Олесевій творчості відповідають й інші слова І. Франка: „Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга — Се лиш тому, що склалось так життя. Та є в ній, брате мій, ще нута друга: Надія, воля, радісне чуття"[43].

Поєднання елементів різних естетичних систем у межах однієї мистецької течії у більшій чи меншій мірі притаманне як східноєвропейському (у тому й українському), так і західноєвропейському модернізму. Не відриваючись від реального ґрунту, використовуючи як „традиційні", так і „альтернативні" мистецькі елементи, нова українська драматургія, а разом із нею й національне театральне мистецтво пройшли певну еволюцію й етапи становлення: від етнографізму, через романтизм, реалізм до модерністських напрямів. Існуючи в європейському мистецькому контексті, зазнаючи впливів різних естетичних систем, українська театральна куль-

[39] Филипович П. Олесь.— С. 218.
[40] Мороз Л. Про символізм в українській драматургії.— С. 104—105.
[41] Там само.— С. 105.
[42] Див.: Щурат В. Літературні портрети. Д-р Іван Франко // Зоря.— 1896.— № 2.
[43] Франко І. Декадент // Франко І. Твори: У 3 т.— К., 1991.— Т. 1.— С. 162, 163.

тура розвивалася за загальними, об'єктивними естетичними законами, хоч цей розвиток і гальмувався суб'єктивними чинниками. Нові мистецькі напрями, які характеризувались новою системою художнього мислення і відповідними зображальними засобами, технічними прийомами, виникли як продовження розвитку так званого „традиційного мистецтва". З'ясовуючи питання виникнення і розвитку нових мистецьких напрямів, В. Брюсов у статті „Священная жертва" (1905) підкреслював, що шлях, який наблизив мистецтво до символізму, пролягав через реалізм, через усвідомлення того, що суть мистецтва — у глибинах почуття, у дусі. А це усвідомлення змінило й метод творчости. В. Брюсов писав, що „[...] нова, символічна творчість була природним наслідком реалістичної школи, новою подальшою, неминучою сходинкою у розвитку мистецтва"[44]. Крім, власне, модерністів це розуміли й представники попередніх мистецьких течій, але ж, звичайно, не всі. Аналіз новітніх мистецьких процесів дав змогу Л. Старицькій-Черняхівській зробити спостереження — у дослідницькій праці „25 років українського театру" (1907) — про те, що „перед молодим українським драматургом [...] простяглися тепер три шляхи: драма символічна, драма настрою і драма соціальна. Кожен із тих шляхів погрожує якоюсь небезпекою, а водночас і вабить своєю особистою красою"[45]. Паралельне існування „традиційного" (реалізм, романтизм, „драма соціальна") й „альтернативного" („драма символічна", „драма настрою", інші модерністські напрями) мистецтва „збагачувало" й модифікувало як „старий", так і „новий" театр. „Особиста краса" модернізму відчувається у драмі Л. Старицької-Черняхівської „Крила", — вплив на цю п'єсу символізму, „драми настрою" незаперечний; „традиційна школа" простежується у соціальній драмі письменниці „Гетьман Дорошенко", котра (п'єса) „як з літературного, так і з театрального боку є одна з найкращих історичних п'єс в українському репертуарі" (Я. Мамонтов).

Необхідно відзначити, що не всі діячі культури змогли адекватно оцінити виникнення нових мистецьких напрямів, як це зробили деякі митці, що тяжіли до „традиційної школи" (М. Кропивницький, який 1906 р. констатував виникнення нового мистецького напряму[46]; М. Садовський, який виставляв на сцені свого театру модерністські п'єси; Л. Старицька-Черняхівська, на творчість якої вплинула нова система художнього мислення та ін.). Так, І. Нечуй-Левицький не тільки вважав п'єси О. Олеся незрозумілою декадентщиною, а й не визнавав творів „Винниченка-еротиста". А у статті „Українська декадентщина" (1911) старійшина української літератури взагалі ототожнював модернізм і декадентство та обстоював шкідливість декадентства для української культури[47]. Не зрозумів генезису й значення українського модернізму і ранній С. Єфремов, сам представник нової генерації діячів української культури. У статтях початку XX ст. — „В поисках новой красоты" (1902), „Літературний намул" (1908) та інших, С. Єфремов, який надміру ідеалізував мистецький процес, ці-

[44] Брюсов В. Священная жертва // Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т.— Москва, 1975.— Т. 6.— С. 97.

[45] Цит. за: Хорунжий Ю. Творення без вихляння. (До 125-річчя з дня народження Л. Старицької-Черняхівської) // Урядовий кур'єр. — 1993.— 28 серп.

[46] Див.: Кропивницький М. Твори: У 6 т.— К., 1960.— Т. 6.— С. 507.

[47] Див.: Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення...— С. 63.

кавлячись і захоплюючись життям „провідних ідей“ (навіть у статтях про І. Котляревського — „Котляревський“, „На переломі двох епох“ — літературознавець робив наголос „на ідеологічній стороні творчости Котляревського“, на „безперечній ідеологічній вартості“ п'єс письменника), — піддав критиці творчість представників нової мистецької генерації. Відзначивши, що в творчості В. Винниченка „настав якийсь кризис, переступна хвиля“, С. Єфремов писав: „Дуже прикро мені й боляче, що першу свою довшу розмову про д. Винниченка довелось мені присвятити оцим невдатним „Щаблям життя“ [...] („Літературний намул“). У статті „В поисках новой красоты“ літературознавець виступив проти символізму як мистецького напряму, ідей та творів представників раннього українського модернізму (О. Кобилянська, В. Стефаник, Леся Українка, М. Вороний, Г. Хоткевич, К. Гриневичева, Н. Кобринська, М. Яцків, А. Крушельницький, О. Авдикович). Визначаючи існування українського символізму, помилково ототожнюючи його з декадентством, С. Єфремов підкреслював, що нова мистецька течія виникла як реаґування на крайнощі натуралізму і що „с этой точки зрения [...] символ вовсе не является таким бессмысленным явлением, каким может казаться с первого взгляда [...]“[48] Але, процитувавши слова французького символіста С. Малларме („Назвать предмет — значит уничтожить три четверти наслаждения, даваемого постепенным отгадыванием; надо наводить на него, внушать его. Символ и состоит в таком употреблении тайны. В поэзии всегда должна быть загадка“), С. Єфремов констатував, що на практиці засоби мистецтва поглинули і саме мистецтво, звели його до абсурду й знищили всю його суть та право на існування.

Головний гріх символізму, за С. Єфремовим, полягає у тому, що новий мистецький напрям „совершенно индифферентен к задачам общественно-политического характера“, а його представники „интересуются исключительно вопросами художественной техники“. Для доведення другої частини своєї інвективи дослідник символізму подає уривок із відкритого листа М. Вороного до українських митців, в якому лунає заклик до співробітництва в новому літературному збірнику, котрий би, на думку поета-модерніста, „і змістом, і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новійших течій та напрямів у сучасних літературах європейських“.

Формулюючи програму нового літературно-мистецького альманаху, а якщо ширше — нової естетичної течії, М. Вороний писав: „[...] уникаючи творів грубонатуралістичних, брутальних, натомість бажало б ся творів хоч з маленькою ціхою ориґінальности, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажало б ся творів, де б було хоч трошки філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю [...] На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага“[49]. Упереджено ставлячись до мистецької програми збірника (й навіть до його назви — „кудреватое название“), — іще до його виходу в світ, — С. Єфремов писав: „Мы с большим нетерпением ожидаем „трошки філософії“ от этого сборника, надеясь, что он покажет нам „хоч клаптик того далекого бла-

[48] Ефремов С. В поисках новой красоты // Єфремов С. Літературно-критичні статті.— С. 52.

[49] Див.: Там само.— С. 55—56.

китного неба", хотя, признаемся, список сотрудников немного разочаровал нас в наших специальных ожиданиях: в громадном большинстве оказались писатели едва ли склонные к странствованиям в заоблачные выси, и только от 3—4 авторов можно ожидать чего-нибудь в этом роде"[50]. Справді, альманах „З-над хмар і з долин", що вийшов 1903 р., не став суто модерністським збірником: до нього надіслали свої твори як „старі", так і „нові" митці: І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка, О. Кобилянська, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, Л. Старицька-Черняхівська, П. Грабовський, Б. Грінченко, Д. Мордовцев, В. Самійленко, А. Кримський, О. Маковей, Н. Кобринська, В. Щурат, М. Чернявський, Г. Хоткевич, А. Крушельницький, М. Вороний та ін.[51] Але думка С. Єфремова про авторів, від яких „можно ожидать чего-нибудь в этом роде", не нова: її висловив сам М. Вороний у листі до... С. Єфремова! Пояснюючи напрям збірника, поет писав, між іншим: „Придивіться до теперішніх молодих поетів. Чи, опріч Лесі Українки та Самійленка, на Україні Ви знайдете хоч одного поета, котрий не був би „шарманкою", що переспівує старі збиті співи і переспівує з харчанням, притичинами і свистом [...] Ну, може, 2—3 од сили знайдете, що сяк-так подають надію, бо часом дадуть щось і оригінальне [...]"[52]

Звинувачуючи декадентство (тобто, за С. Єфремовим, символізм) в індиферентності до питань суспільно-політичного характеру, літературознавець усе ж таки визнавав, що український символізм розвивається за двома напрямами: перший — не чужий суспільних інтересів і питань (представники: О. Кобилянська, Г. Хоткевич та ін.), другий займається „туманним містицизмом", відходячи від суспільних питань (В. Стефаник, Н. Кобринська та ін.)[53]. Виступаючи проти теорії „чистого мистецтва", „мистецтва для мистецтва", „надміру захоплюючись ідеологізацією мистецького процесу, впадаючи у крайність і заперечуючи так звану „естетизацію" мистецтва, С. Єфремов навіть не передбачав і ще не збагнув — на початку XX ст., — яким лихом обернеться однобока „ідеологізація" (примусова, нав'язана структурами влади „згори") для усієї української національної культури. Та й про яку „індиферентність" українського модернізму до суспільно-політичних питань можна було говорити, коли йшлося про твори Лесі Українки, В. Винниченка, О. Кобилянської, Г. Хоткевича, В. Стефаника, М. Вороного та інших?..

До речі, М. Вороний, заперечуючи „грубо натуралістичні твори", відстоюючи високий естетичний рівень мистецтва, вважаючи реалізм „складовою частиною штуки, а не її цілістю", підкреслював: „Штука чиста, без ідеї, не може бути — вона з нею складає одне ціле. Тенденція без штуки буває, звичайно, і з нею разом укупі не може бути. Між ідеєю і тенденцією (передвзятістю) лежить величезна різниця. От проти псевдоштуки чи штуки тенденційної, проти римованої прози я й виголосив свою девізу". І далі, виступаючи проти штампів так званого „традиційного мистец-

---

[50] Ефремов С. В поисках новой красоты.— С. 56.

[51] Див.: Бойко І. Українські альманахи і збірники XIX — початку XX ст.: Бібліографічний покажчик.— К., 1967.

[52] Див.: Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні // Життя й революція.— 1925.— № 10.— С. 74.

[53] Ефремов С. В поисках новой красоты.— С. 109.

тва", поет-модерніст писав: „[...] поезії з патріотичними вигуками та покликами, з не в міру солодким щебетанням та сентиментальним зітханням [...] поробились такими нудними шаблончиками, що годні скоріш відвернути від української поезії, ніж зацікавити нею"[54].

Модернізм, що прагнув естетичної домінації, не відмовлявся від „ідеї" узагалі (бо „чистого" мистецтва, без ідеї, не може бути), але виступав проти плакатної ідеологізації і тенденційности мистецтва. Ще наприкінці 20-х років О. Білецький зазначав, що в загальному ході літературно-мистецького розвитку виступ М. Вороного був кроком проґресу.

Літературознавець наголошував, що на початку XX ст. українській літературі (й культурі взагалі) конче треба було „вирватись із рамок вузького просвітенства, народницької, етнографічно-побутової школи". О. Білецький підкреслював, що в розриві „традицій" „безсумнівно полягає історична заслуга „маніфестів" Вороного. Він з'явився справді як піонер, цілком свідомий і певний своєї мети"[55].

Виникнення модернізму (а пізніше й аванґардизму) та одночасне існування двох концепційних естетичних систем, традиційної та альтернативної, характеризує розвиток української національної культури кінця XIX — початку XX ст. Взаємозвинувачення представників різних мистецьких напрямів та течій, які були прибічниками тієї чи іншої естетичної системи, стосувались насамперед питань мистецької техніки, естетичних засобів і прийомів так званої „ідеологізації" мистецтва. Відстоюючи принцип „європеїзації" українського мистецтва, виступаючи проти застарілих традицій, штампів, тенденційности „старого" мистецтва, модерністи (а пізніше й аванґардисти) наражались на звинувачення своїх опонентів у „безідейності", „аполітичності", „незрозумілості", „безглуздості" тощо нового мистецтва. Забігаючи вперед, зазначимо, що Лесеві Курбасу закидали „аполітичність", „незрозумілість" модерністських вистав у „Молодому театрі", „безглуздість" аванґардистських постановок „Березоля". Еволюція новітніх естетичних теорій, мистецьких напрямів та течій призводила до парадоксальних явищ, коли недавні реформатори мистецтва і творці нової системи художнього мислення з тих чи інших причин (нерозуміння природного поступу мистецтва, визнання тільки „свого" естетичного напряму, невдоволеність рівнем найновішого мистецтва тощо) гостро критикували, не визнавали, заперечували найновіші мистецькі шукання. Так, наприклад, модерніст М. Вороний, теорії і творчість якого так гостро критикував С. Єфремов, не сприйняв належним чином, не оцінив як мистецькі здобутки цілком якісно нового рівня, новації Леся Курбаса, аванґардизм М. Семенка й О. Архипенка.

Повертаючись до критики С. Єфремовим українського модернізму, зазначимо, що й після виходу в світ збірника „З-над хмар і з долин" літературознавець не змінив свого ставлення до мистецьких новацій символістів. Його подальша оцінка нових мистецьких пошуків була висловлена у статті під промовистою назвою „На мертвой точке". Ця стаття, а головне праця С. Єфремова „В поисках новой красоты" викликала значний резонанс. Прибічники оновлення української культури і мистецтва, його „європеїзації", „модернізації" „естетизації", представники нових мистець-

---

[54] Цит. за: Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні.— С. 73—75.
[55] Білецький О. Микола Вороний // Вороний М. Поезії.— Харків, 1929.— С. 26—27.

ких течій та напрямів виступили з критикою поглядів літературознавця щодо тенденцій і шляхів розвитку української національної культури, літератури зокрема. І. Франко у статті „Принципи і безпринципність", критикуючи С. Єфремова за те, що він надає літературі не притаманні їй функції, функції „публіцистики, соціології і статистики та практичної політики", писав, що літературознавець не розрізняє у молодій мистецькій хвилі явищ досить відмінних між собою[56].

Цікаво, що, ще не будучи ознайомленою зі статтею молодого літературознавця, але знаючи погляди С. Єфремова щодо шляхів розвитку української культури, Леся Українка дуже категорично висловилась (у листі до О. Кобилянської) про його працю „В поисках новой красоты": „Має бути щось не конче мудре"[57]. Як відомо, у своїй статті С. Єфремов припустився випаду і проти Лесі Українки, яка у праці „Малорусские писатели на Буковине" дуже високо оцінила творчість представників молодої мистецької генерації, насамперед О. Кобилянської та В. Стефаника. Оскільки С. Єфремов, за словами Лесі Українки, зачепив і її як критика та публіциста (див. лист до О. Кобилянської. 11 (24) січня 1903 р.), поетка вирішила вступити з ним у полеміку. Але відповідь С. Єфремову журнал „Киевская старина" відхилив. У дужках зазначимо, що Леся Українка мала намір написати статтю про символістів, — „коли будуть час і сили, може, не в формі відповіді Єфремову" (див.: Лист до Олени Пчілки. 25 січня (7 лютого) 1903 р.).

Питань своєї полеміки з С. Єфремовим торкнулася Леся Українка і в листі до М. Павлика. Письменниця підкреслювала, що стаття „В поисках новой красоты" їй не подобається, бо вона повна літературного верхоглядства і „усердія не по розуму", сліпої певности в сумнівних авторитетах і розмірковування про те, в чому С. Єфремов нічогісінько не тямить (наприклад, про історію новітніх літературних напрямів), а тон статті і її стиль до краю неприємні й часто двозначні в дотепах. Водночас Леся Українка відзначила, що, незважаючи на те, що поміж її та С. Єфремова політичними й літературними поглядами значна принципова різниця, вона вважає за потрібне допомагати де в чому критикові і його товаришам, бо вважає їх людьми працьовитими, чесними і з добрими замірами[58]. (Про ставлення Лесі Українки до критика говорить і те, що в листі до Ф. Волховського письменниця рекомендує адресатові літератора С. Єфремова, який зможе писати статті до закордонних видавництв на українські теми. А С. Єфремов, до речі, того ж таки 1903 р. планував написати нарис творчости Лесі Українки.)

У листі до О. Кобилянської від 27 лютого (12 березня) 1903 р. Леся Українка повідомляла, що С. Єфремов уже три рази писав їй з приводу літературної полеміки, що в листах критика помітний цілком інший тон і видно, що він почувається ніяково після своїх грубощів. С. Єфремов запевняв Лесю Українку в тім, що він не мав на меті зневажити О. Кобилянську як письменника та як діяча, що він тільки в літературних поглядах розходиться з нею.

---

[56] Франко І. Принципи і безпринципність // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 34.— С. 360—365.

[57] Див.: Українка Леся. Лист до О. Кобилянської. 30 грудня 1902 р. // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.— К., 1978.— Т. 11.— С. 378—380.

[58] Там само.— Т. 12.— С. 50—51.

Леся Українка писала: „Коли С. Єфремов вдруге не чіпатиме когось особисто і триматиме взагалі призвоїтий тон у своїх виступах проти „нових", то і хтось не матиме охоти і потреби витикати свою особу наперед, бо взагалі особистої полеміки не любить, але хтось рішуче допевнився, що в літературних поглядах на нові напрями хтось різко, діаметрально розходиться з Єфремовим і його однодумцями, отже, певне, се буде не остатня баталія, бо хтось не думає скласти зброї і зректися прапору новоромантичного"[59] (підкреслення наше.— *І. Ч.*).

Ототожнюючи символізм і декадентство, заперечуючи неоромантизм, який виразно тяжів до модернізму, С. Єфремов трактував мистецькі здобутки „нових" з позитивістських позицій, а це призвело його до незрозуміння ідейно-естетичних новацій модерністів. Свої контраргументи на захист символізму висував і Г. Хоткевич, дві статті й лист якого були відхилені „Літературно-науковим вістником" і „Киевской стариной" (пізніше „лист" був надрукований у „ЛНВ", № 6, 1903 р.)[60]. Як зазначає сучасна дослідниця, виступи молодого критика С. Єфремова, викликавши спростування І. Франка, Лесі Українки, Г. Хоткевича, послужили своєрідним каталізатором теоретичного осмислення тенденцій розвитку художнього мислення початку XX століття[61].

Зміни, що відбувалися на зламі століть в ідейно-естетичній, суспільно-політичній думці, не могли не вплинути на поступ літератури й мистецтва, на пошуки шляхів розвитку української національної культури. Зауважимо, що один із перших українських символістів, драматург В. Пачовський, у своїй праці „Світова місія України" підкреслював: ідея національно-політичної самостійности України, яка стала на початку XX століття динамічною силою української нації, що була проголошена у брошурі М. Міхновського „Самостійна Україна", мала визначальний вплив на формування ідейно-естетичних принципів представників нової мистецької генерації[62].

В. Пачовський наголошував, що український народ і його інтеліґенція проявили себе в XIX столітті тільки як „нація літературна з ідеєю вузького мужицького покрою", а нація з ідеєю державности, яка (ідея) виразно пролунала на початку XX століття, мусить мати в мистецьких творах ясно й активно поставлений комплекс заходів — „для удержання держави в модернім значенні [...]"[63] „Активна" ідеологізація нового мистецького напряму В. Пачовським, його пошуки початків українського модернізму, насамперед в ідеології політичній, яка перебуває за межами ідейно-естетичних категорій, викликає певне заперечення думок драматурга. Безперечно, що „ідея", „політика" можуть впливати на ідеологічне забарвлення мистецьких творів та їхню тенденційність; очевидно, що „момент національного визволення" відіграв велику роль на ранній стадії розвитку українського модернізму, але ж незаперечно й те, що український модер-

---

[59] Див.: Українка Леся. Лист до О. Кобилянської. 27 лютого (12 березня) 1903 р. // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т.— Т. 12.— С. 45—50.

[60] Див.: Шумило Н. Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова. (До історії відомої полеміки) // Рад. літературознавство.— 1988.— № 10.— С. 40—50.

[61] Там само.— С. 50.

[62] Див.: Пачовський В. Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації // Хроніка-2000.— 1993.— № 5. — С. 185.

[63] Там само.— С. 187.

нізм виник як реагування на кризові явища в національній культурі, як опозиція до розуміння мистецтва як служниці політики й ідеології, до позитивістської філософії узагалі.

Детальний аналіз проблем виникнення і розвитку нових мистецьких напрямів і течій зроблено з огляду й на те, що деякі сучасні дослідники вважають своєрідною даниною моді спроби довести, що українська національна культура кінця XIX — початку XX ст. „пройшла" через модернізм, у тім числі й символізм[64]. Так, наприклад, Л. Гаєвська, виступаючи проти „спішної перепрописки якщо не імен, то творів" із корпусу реалістів до корпусу модерністів, закликаючи до уточнення поняття реалізму „на основі сьогоднішніх наукових знань про закони соціального функціонування культури, про її гуманістичну специфіку", відстоює принципи теорії наукового реалізму[65].

Апологети реалізму ніяк не можуть збагнути: як це імпресіоністські твори М. Коцюбинського чи неоромантичні твори І. Франка і Лесі Українки можна „зараховувати" до модернізму, коли, за старою класифікацією, і ці митці, і їхні твори „належали" до реалізму. (Про неоромантизм творів І. Франка та Лесі Українки див., зокрема, відповідні дослідження Ю. Бойка „До проблеми розвитку Франкового стилю" (1966) й „Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання" (1971), „В дому роботи, в країні неволі" (1971)[66].) Л. Гаєвська, розглядаючи проблеми українського „модернізму", пропонує брати до уваги самовизначення діячів культури кінця XIX — початку XX ст. щодо їх „причетности" до нових мистецьких напрямів, пропонує переглянути „помилкові" концепції перших дослідників раннього українського модернізму М. Євшана, В. Щурата, О. Луцького. Дослідниця підкреслює, що навіть культурологи з діаспори визнають, що український модернізм в еволюції світового художнього поступу залишився вторинним, провінційним явищем, наголошуючи на тому, що з кола активних прибічників концепції модернізму „не вийшло таланту бодай у чомусь рівновеликого І. Франкові й Лесі Українці"[67]. Л. Гаєвська, мабуть, забуває, що, як І. Франко, Леся Українка, так і М. Коцюбинський, В. Стефаник, Н. Кобринська та інші якраз і були представниками раннього українського модернізму, який синтезував у собі структурні елементи як попередніх мистецьких традицій (у тому й реалізму), так і нових естетичних шукань. В. Брюховецький наголошував, що поява модернізму в українській літературі „знаменувала етап самоусвідомлення її як власне мистецтва"[68]. Естетична домінація, орієнтація на нові мистецькі досягнення якраз і допомагали представникам українського модернізму позбутися так званих комплексів „вторинности" й „провінційности". До речі, „вторинність" та „провінційність" української літератури, мистецтва (зрозуміло — у найкращих їхніх проявах) прибічникам „теорії комплексів" тре-

---

[64] Див.: Мороз Л. Про символізм в українській драматургії.— С. 94.
[65] Гаєвська Л. Коли обриваються пута... // Слово і час.— 1992.— № 6.— С. 3—7.
[66] Бойко Ю. До проблеми розвитку Франкового стилю // В кн.: Бойко Ю. Вибрані праці.— К., 1992.— С. 94—109; його ж. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Там само.— С. 110—160; його ж. В дому роботи, в країні неволі // Там само.— С. 161—172.
[67] Гаєвська Л. Коли обриваються пута...— С. 4.
[68] Брюховецький В. До проблеми самоусвідомлення української літератури // Рад. літературознавство.— 1989.— № 9.— С. 26.

ба не просто декларувати, як було до останніх часів, а доводити. Відомо, що деякі „культурологи" — як українські, так і чужоземні, вважали (та й дотепер вважають) „вторинною" та „провінційною" не тільки українську культуру, а й Україну. Відомо також, що в цьому питанні головним був політичний підтекст „української справи..." „Малоросів" привчали жити за принципом:

Німецъ скаже: „Ви моголи".
Моголи! моголи!
....
Німецъ скаже: „Ви слав'яне".
Слав'яне! слав'яне!

Сорок років тому, 1954 року, Є. Маланюк писав (усвідомлюючи неможливість існування української нації на рівні „моголів"): „Може найважнішим з наших завдань як національної спільноти було, є і буде: пізнавати себе"[69]. Об'єктивне, наукове, а не накинене й контрольоване „згори" пізнання України, її історії, культури, мистецтва тощо повинно ґрунтуватися як на нових принципах, знаннях, засадах, так і на „призабутих" дослідженнях. Головне, — яку з двох відомих формул обере для своїх студій дослідник: або — валуєвську „не було, нема й не буде", або — маланюківську „було, є і буде".

Наголошуючи на „вторинності" й „провінційності" української культури, перекреслюючи український модернізм (а пізніше й аванґардизм), деякі дослідники не тільки „забувають", в яких умовах розвивалося національне мистецтво, а й не враховують реалії, які існували свого часу. До речі, леґенду про „вторинність" й „провінційність" української драматургії спростував ще 1887 року... начальник цензурного комітету генерал Пантелеєв, який сказав М. Садовському (М. Садовський тоді „пробивав" через цензуру драму „Безталанна" І. Карпенка-Карого), показуючи йому великий стос рукописів: „Вот видите, это все ваши хохлацкие произведения. Тут есть такие, каких мы еще на русском языке не имели, а на хохлацком присылают"[70]. Відомо, що за межами України свого часу були високо оцінені новаторські твори українських митців (наприклад, у XX ст. це твори В. Стефаника, В. Винниченка, М. Куліша, О. Архипенка, О. Довженка та ін.), які „пробилися" крізь кордони.

Заперечуючи існування раннього українського модернізму „взагалі", перекреслюючи дослідження прибічників нового мистецького напряму — М. Євшана, О. Луцького, В. Щурата (останній помилково зарахував до „декадансу" твори І. Франка, але поет, „самовизначившись", виступив проти такої „теорії" дослідника), апологети реалізму не беруть до уваги студії щодо модернізму М. Зерова, О. Білецького, О. Дорошкевича та ін., ігнорують не тільки так зване „самовизначення", досліди й творчість митців (Леся Українка, М. Вороний, О. Олесь, С. Черкасенко та ін.), а й не вбачають елементів нової системи художнього мислення у творах неона-

---

[69] Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури.— К., 1992 (Репринт. відтвор. вид. 1954 р., Нью-Йорк).— С. 5.

[70] Див.: Садовський М. Мої театральні згадки // Літературно-науковий вістник.— 1907.— Кн. 8—9.— С. 31—35.

родників, „молодомузівців", неоромантиків, неореалістів, символістів. Навіть войовничий критик раннього українського модернізму С. Єфремов, виступаючи проти нової мистецької течії, не заперечував її існування (а відзначав, що український символізм розвивається по двох напрямах).

Отже, не можна говорити про „моду на модернізм сучасних дослідників": новий мистецький напрям студіювався дослідниками ще наприкінці XIX — на початку XX ст. І якщо І. Огієнко, відчуваючи ідейно-естетичні новації у творчості українських митців, називає у своїй книжці „Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу" (1918) М. Коцюбинського „художником-психологом", В. Винниченка — „письменником-психологом", О. Кобилянську — „українською символісткою"[71], то дослідники 1920-х років (наприклад, О. Дорошкевич) виділяли український модернізм в окремий предмет розгляду.

Пізніше, 1936—1937 рр., у Львові вийшла „Історія української культури" за редакцією І. Крип'якевича. Автори книжки, що мала популярний характер, подали широкий матеріал із різних галузей культури, розглянули новітні мистецькі напрями. Усвідомлюючи „перехідний" характер української культури кінця XIX — початку XX ст., В. Радзикевич писав, що значення мистецької діяльности таких письменників, як І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Черемшина, Г. Хоткевич та ін., у тому, що „вони спирали свою творчість на західноєвропейських модерних літературних напрямах і нові мистецькі досягнення західноєвропейських письменників перещіплювали на український ґрунт"[72].

Дослідник підкреслював, що впливу західноєвропейського модерного мистецтва зазнала й творчість письменників-„молодомузівців". В. Радзикевич писав: „Цей подув із Західної Європи овіяв у великій мірі також літературну творчість усіх тих поетів і письменників, яких звичайно об'єднують назвою „Молода Муза" [...] Безсумнівна заслуга письменників тієї т. зв. „Молодої Музи" в тому, що вони різні кличі європейського модернізму ввели в українське письменство й на них будували свої твори"[73]. Крім згаданих уже „класиків української літератури" та „молодомузівців" (В. Бирчак, В. Пачовський, П. Карманський, М. Яцків, С. Чарнецький, О. Луцький, О. Турянський, М. Рудницький, Б. Лепкий, В. Щурат, О. Козловський), дослідник „зараховував" до модернізму й „придніпрянців" М. Вороного, А. Кримського, Дніпрову Чайку (Л. Василевську), М. Філянського, М. Чернявського, Христю Алчевську. В. Радзикевич вважав, що вплив В. Винниченка, який запровадив чимало новацій у прозі та драматургії, торкнувся А. Тесленка й Н. Романович-Ткаченко. А О. Олеся дослідник однозначно називає символістом[74]. (До речі, розуміючи значення раннього українського модернізму для подальшого розвитку української культури й усвідомлюючи нагальну потребу в студіюванні мистецьких напрямів і течій кінця XIX — початку XX ст., сучасний літературознавець М. Жулинський пропонує особ-

---

[71] Див.: Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу (Репринт. відтвор. вид. 1918 р.).— К., 1991.— С. 115, 210, 223.

[72] Радзикевич В. Письменство: Нова доба // У кн.: Історія української культури. Під заг. ред. І. Крип'якевича.— X зшиток.— Репринт. відтвор. вид. 1937 р.— К., 1993.— С. 438.

[73] Там само.

[74] Там само.— С. 438—439, 441, 444.

ливу увагу приділити творчості символістів як „східних“, так і „західних“. Дослідник, відзначивши, що на зламі двох епох була закономірною зміна мистецьких форм, підкреслював: львівську групу „Молода Муза“ доцільно видавати не лише у вигляді альманаху чи збірника, а „кожному з її членів присвятити окремі видання [...]“[75])

1940 р. у Подебрадах вийшла книжка „Українська культура“, — жанр якої — академічні лекції (попередником цієї книжки був виданий у Подебрадах колективний курс лекцій (частина перша) „Українське мистецтво. Українська культура“), — за редакцією проф. Д. Антоновича. Визначний український політичний діяч, історик мистецтва й театру (гідне уваги, що наприкінці XIX ст. Д. Антонович керував аматорським театром у с. Сидорівці та власною українською трупою у Чернігові й Харкові; а першою друкованою працею майбутнього культуролога була стаття про М. Кропивницького у „Киевской старине“ (1896, № 12). Згодом Д. Антонович викладав історію мистецтв у Київській мистецькій школі та історію стилів у Музично-драматичній школі М. Лисенка; а з 1917 року вів відділ „Театр і музика“ в „Робітничій газеті“, викладав історію театру в драматичних школах та на курсах, займав керівні посади у громадських організаціях та урядових структурах — аж до міністра у справах мистецтва). Д. Антонович, опинившись на еміґрації, повністю віддається викладацькій та науковій діяльності. Саме у Празі побачили світ численні статті про український театр, дослідження історії національної театральної культури („Скорочений курс історії українського мистецтва“ (1923), „Український театр“ (1923), „Триста років українського театру“ (1925) та ін.). Автором більшости розділів (у тому й про український театр) книжки „Українська культура“ (1940) був Д. Антонович, котрий замислював збірник як синтетичну працю з історії української культури. Знавець театральної культури зазначав, що українське сценічне мистецтво кінця XIX — початку XX ст. розвивалося „під гаслом розриву путів провінційної побутової обмежености“. Дослідник писав, що майстри театрального мистецтва прагнули позбутися „пороху побутової рутини“, „старих звичок праці“; „відійти від побутових тонів чи, краще сказати, засвоїти побіч тонів побутових також широку гаму тонів і полутонів модерної театральної вмілости, виплекати культуру тіла і взагалі засвоїти всі досягнення модерної театральної творчости“[76] (підкреслення наше. — *І. Ч.*). Д. Антонович підкреслював, що „солідна підготовча праця“ щодо модернізації української культури почалася у Музично-драматичній школі М. Лисенка, в якій М. Старицька (як педагог) „дуже продумано намагалася дати учням все те, чого бракувало акторам українського театру, обмеженим провінційною побутовщиною“[77]. (Саме з цієї школи вийшла група „нових акторів“, які під проводом Леся Курбаса заклали „Молодий театр“.) Д. Антонович писав і про появу української модерної драматургії, представники якої намагалися „зрушити український театр із побутового репертуару“. До молодшої генерації дра-

[75] Жулинський М. Духовні оазиси і замулені криниці // Жулинський М. Із забуття — в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини.— С. 16.

[76] Антонович Д. Український театр // У кн.: Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упоряд. С. В. Ульяновська; вступ. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича; додатки С. В. Ульяновської.— К., 1993.— С. 471.

[77] Там само.

матургів, орієнтованої на найновіші мистецькі течії та напрями, учений зараховував Лесю Українку, В. Винниченка, О. Олеся, С. Черкасенка, Г. Хоткевича, по-різному оцінюючи їхню творчість. Наприклад, „Леся Українка зі своїми рафінованими, іноді філософічно заглибленими драматичними сценами"; „О. Олесь зі своїми поетичними, хоч і манеризовано-декадентськими драматичними етюдами" (нагадаємо, що й І. Нечуй-Левицький називав твори О. Олеся „декадентщиною"). Дослідник підкреслював, що твори драматургів-модерністів „не могли увійти до театрального репертуару, бо були не під силу для виконання українським побутовим актором". Д. Антонович не говорив про те, що новітня (тогочасна) українська драматургія не виставлялась „узагалі" (крім, за Д. Антоновичем, психологічно хворих декадентських етюдів Г. Хоткевича), — нагадаємо про постановки модерних драматичних творів у Театрі М. Садовського, Руському народному театрі у Львові, „Молодому театрі", — йшлося про „відставання" українського режисерського й акторського мистецтва від „випереджаючої" їх нової драматургії. Хоча дослідник і зауважив, що легше увійшли в репертуар деякі Черкасенкові драматичні твори, яким якраз і допомагала їхня „примітивна модерність"[78].

Дослідження українського модернізму тривало і в наступні 50—80-ті роки XX ст., — переважно силами вчених української діаспори (Ю. Бойко, С. Гординський, М. Неврлий, Л. Онишкевич, Ю. Шерех та ін.). Питань раннього українського модернізму „торкнулись" у своїх студіях навіть автори „загальних" історіографічних праць. Так, наприклад, дослідник історії України О. Субтельний писав 1988 р., що „з появою на зламі століть нової генерації авторів чимраз частіше робляться спроби піти далі негнучких утилітарних меж реалізму й удатися до модерністських прийомів в описі особистих переживань"[79]. Першими на шлях модернізації української культури встали, за О. Субтельним, „східняки" М. Коцюбинський (його історик називає імпресіоністом), Леся Українка, В. Винниченко і „західняки" І. Франко, О. Кобилянська, В. Стефаник. Учений підкреслював, що навіть за західноєвропейськими стандартами українська культура була представлена митцями, які вражали різноманітністю таланту. Маючи на увазі те, що українська культура кінця XIX — початку XX ст. розвивалася у контексті загальноєвропейської культури, підпала під впливи нових мистецьких напрямів і течій, а представники її (культури) „виробляли" власну синтетичну ідейно-естетичну систему, зазначимо, повторюючи за О. Субтельним, що на зламі століть українська література, „яка ще покоління тому виборювала собі право на існування, посіла належне місце серед великих слов'янських літератур"[80].

З кінця вісімдесятих років до процесу „повноцінного" студіювання українського модернізму „підключились" і українські совєтські дослідники (хоча модернізм досліджувався совєтськими вченими й у сімдесяті та наступні роки: Д. Затонський видав монографії „Про модернізм і модерністів" (1972), „Шлях через XX століття" (1978), а Д. Наливайко 1985 р. опублікував працю „Искусство: направления, течения, стили"): з'явилась

[78] Антонович Д. Український театр.— С. 471—472.

[79] Субтельний О. Україна: історія / Пер. з англ. Ю. І. Шевчука; вступ. ст. С. В. Кульчицького.— К., 1991.— С. 269.

[80] Там само.— С. 270.

можливість по-новому, об'єктивно проаналізувати тенденції та проблеми розвитку української національної культури, у тому й театральної, кінця XIX — початку XX ст. У більшій чи меншій мірі питання раннього українського модернізму в своїх працях розглядали В. Брюховецький, Г. Вервес, Д. Горбачов, Т. Гундорова, І. Дзюба, М. Жулинський, О. Мишанич, Л. Мороз, Р. Радишевський, Н. Шумило та ін.

Останнім часом активізувалися дослідження мистецьких напрямів і течій кінця XIX — початку XX ст., в яких простежено шлях національної літератури та мистецтва протягом століття, проаналізовано взаємозв'язки й взаємовпливи модернізму й аванґардизму початку XX ст. та новітніх мистецьких течій (постмодернізм тощо), розглянуто перспективи розвитку української культури. В цих студіях беруть участь як учені з України, так і дослідники з діаспори. З'явилася низка спеціальних досліджень про інновації в українській драматургії. Це праці: Б. Будуровича — про творчість І. Франка, Е. Веделя — про драми Лесі Українки; Л. Танюка — про драматургію Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша; Л. Онишкевич — про модернізм М. Куліша та І. Костецького тощо[81].

Відбулися (грудень 1992 р.) історико-теоретичні читання „Українська література XX ст. у контексті загальноєвропейських художніх шукань. Аванґард. Модернізм. Постмодернізм", — усі прочитані на них доповіді „ставили своєю метою очищення найбільш значущих здобутків вітчизняних поезії, драматургії та прози від псевдотеоретичного довкола них шумовиння, виключно соцреалістичної термінології, революційно-демократичних пересудів тощо"[82].

М. Бондар у своєму дослідженні „Український модернізм" подала як основні, фундаментальні характеристики нового мистецького напряму кінця XIX — початку XX ст. в Україні, так і модифікаційні його вияви. Українські література й мистецтво цієї доби, як і кожні глибоконаціональні духовні явища, напрацювали й „виробили" свої специфічні шляхи до течій та напрямів, що існували в інших культурах тогочасної Європи. Ці міркування проаналізовані у студіях Ю. Коваліва „Драматизм українського поетичного модерну" та А. Ткаченка „До початку теоретичного усвідомлення українського літературного модерну", в яких загальне й осібне в еволюції художнього мислення та мистецької практики розглянуто без відриву одне від одного. Праці Т. Гундорової „Модернізм як семіотична практика" та М. Шкандрія „Проблема жанрів в українській прозі 20-х рр." унаочнили нагальну потребу перегляду вітчизняних мистецьких явищ з наукових позицій. (М. Шкандрій, використовуючи у своєму дослідженні вчення про генезу й класифікацію мистецьких жанрів Нортропа Фрая, довів, що в кожній з національних культур специфічне ніколи не заступає і не може заступити загальномистецьки родового.)

Оновлення концептуального апарату українського літературознавчого й мистецтвознавчого мислення вимагає щораз конкретнішого естетичного заглиблення у художню практику минулого. Таке заглиблення, — як підкреслено в дослідженні В. Агеєвої: „Взаємовпливи імпресіонізму та екс-

---

[81] Див.: Slavic Drama. The Question of innovation. Proceedings of Slavic Drama Symposium / Edited by Andrew Donskov and Richard Sokoloski with Roman Weretelnyk and John Woodsworth.— Ottawa: University of Ottawa, 1991.

[82] Конференція в Інституті літератури // Слово і час.— 1993.— № 6.— С. 90.

пресіонізму в українській прозі 20-х рр.", у якому (дослідженні) простежується зв'язок аванґардизму з модернізмом, — сприяє формуванню самовартісної естетичної свідомости й вивільняє цю свідомість від вузько трактованого соціального диктату.

Тяглість розвитку української національної культури (розвитку більш-менш нормального, коли культура хоча й перебувала під наглядом і диктатом системи політичної, але й прагнула прямувати „своїми" шляхами, розвиватись за своїми специфічними законами) у 30-ті роки XX ст. була штучно перервана, у культурі почались гальмівні процеси. Так звані „альтернативні шляхи" розвитку національної культури були заборонені. Знову „відкрили" ці шляхи шістдесятники, а пізніше й вісімдесятники, які сформували свою, відмінну від попередньої, систему художнього мислення.

Зв'язки новітніх мистецьких напрямів та течій з тенденціями розвитку національної культури кінця XIX — початку XX ст., впливи раннього українського модернізму й аванґардизму на літературу й мистецтво кінця XX ст., перспективи подальшого розвитку національної культури проаналізовано в дослідженнях А. Оберемського „Концептуалізм як характерна стильова течія українського поетичного аванґарду останніх років", Н. Зборовської „Молода українська проза 80—90-х років. До проблеми художньої самодостатності", Г. Штоня „Проґрес у літературі. Українська барва проблеми", М. Сулими „Український аванґард 80—90-х років. Історико-літературний аспект критичного прочитання", М. Ігнатенка „Постмодернізм і майбутнє української культури" (спроба прогнозу).

Студіювання тенденцій розвитку української національної культури кінця XIX — початку XX ст., у тому й культури театральної, необхідне не тільки для відтворення так званої „повної картини" поступу літератури та мистецтва зазначеного періоду, висвітлення проблем цього розвитку, переглядання застарілих теорій та концепцій, доведення того, що українська культура, розвиваючись у європейському контексті, прямувала своїми шляхами, часто-густо „випереджаючи" інші культури (Л. Гаєвська, прибічниця „теорії наукового реалізму", виступаючи проти „моди на модернізм", усе ж таки зазначила, що у своїх формотворчих шуканнях українська література кінця XIX — початку XX ст. багато в чому попереджає ті художні відкриття, які будуть згодом закріплені у світовому художньому розвитку за іменами Е. Гемінгвая, Г. Лорки, К. Гамсуна, Т. Манна[83]), але й для усвідомлення того, якою була б національна культура, якби вона розвивалась „природним шляхом", у нормальних політичних, соціально-економічних тощо умовах.

Звісно, прогнозування — річ невдячна, але можна з певністю сказати: українська театральна культура мала б зовсім інший „вигляд" тепер, у дев'яності роки XX ст., якби з культурного обігу не були штучно вилучені на значний час новаторські драматичні твори В. Винниченка, О. Олеся, С. Черкасенка, М. Куліша; якби сценічне мистецтво розвивалося вільно, без надмірного втручання держави в мистецькі справи; якби театри не виконували, починаючи з другої половини 10-х років XX ст., невластиві їм функції підрозділу системи політичної; якби театрально-мистецька ос-

[83] Гаєвська Л. Коли обриваються пута...— С. 7.

віта, театрознавство й театральна критика не були затиснені ідеологічними лещатами; якби театральна культура прямувала не тільки так званим „традиційним", а й „альтернативним" шляхом, якби... Перелік можна продовжувати до безкраю. Повертаючись до питання про модернізм, зазначимо, що якби національна театральна культура, у тому й наука про театр, розвивалась без впливу на неї неґативних зовнішніх чинників, то, цілком імовірно, не треба було б доводити (наприкінці XX ст.), що національне театральне мистецтво „пройшло" крізь модернізм (а пізніше — й аванґардизм). До речі, на згаданій історико-теоретичній конференції, що відбулася в Інституті літератури ім. Т. Шевченка АН України, були прочитані доповіді, які ставили своєю метою докладне студіювання модерної української драматургії, у тому й символічної драми. Приміром, у дослідженні Р. Веретельника „Леся Українка і модерна українська драма" не тільки були проаналізовані питання та проблеми розвитку нового мистецького напряму початку XX ст., розглянуто шляхи розвитку української драми, а й „піддано критичному переглядові побутуюче й досі враження од „Лісової пісні" як твору ремінісцентно-фольклорного". А в дослідженні О. Олійник „Символічна драма початку XX ст.", в якому також переважаючу долю уваги приділено доробкові Лесі Українки, простудійовано новації в українській драматичній літературі в контексті загальноєвропейських мистецьких шукань початку XX ст.[84] Зазначимо, що в 10-ті роки XX ст. виник і український аванґардизм: поетична збірка М. Семенка „Prélude" (1913) сигналізувала про початок українського футуризму. До речі, М. Жулинський з іронією писав: „Ми визнали, що був український футуризм, і то, думаю, завдяки Володимирові Маяковському; якщо він був футуристом, то чому не могли бути футуристами Михайль Семенко, Гео Шкурупій?"[85] Вплив аванґардистських новацій та відкриттів на світову культуру, в тому й на українську (10-х, а особливо 20-х років) безперечний. Хоч аванґардизм і „вийшов" із модернізму, але він (аванґардизм) не був механічним продовженням попередніх мистецьких напрямів та течій. Г. Вервес підкреслював, що насамперед аванґардисти висунули нову концепцію світу і культури XX ст., вимагаючи докорінного оновлення літератури та мистецтва, — відповідно до розвитку сучасної цивілізації[86].

Природно, що аванґардизм, як і модернізм (як і будь-який новий мистецький напрям узагалі), виник у „мобільній" поезії, а потім „розповсюдився" на інші види літератури та мистецтва, наприклад: в українській літературі до аванґардизму можуть бути віднесені твори М. Семенка і Гео Шкурупія, М. Бажана і В. Поліщука, П. Тичини, М. Хвильового і Б.-І. Антонича та інших, у сценічному мистецтві — експериментальні („еклектичні", „курболесіївські", як їх називали прибічники так званого „традиційного" мистецтва) — вистави Леся Курбаса, М. Терещенка, Б. Глаголіна; в образотворчому мистецтві — твори О. Архипенка, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, А. Петрицького та інших; у кінематографі — стрічки О. Довженка, у музиці — твори Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін.

---

[84] Конференція в Інституті літератури.— С. 90.

[85] Жулинський М. Духовні оазиси і замулені криниці.— С. 16.

[86] Див.: Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час.— 1992.— № 12.— С. 38, 40, 41, 43.

Особистість М. Семенка цікава не тільки тим, що поет був новатором мистецтва версифікації, прибічником нової концепції національної культури й одним із перших українських аванґардистів, а й з огляду на спільні його і Леся Курбаса творчі стосунки та мистецькі проекти. Відомо, наприклад, про участь Леся Курбаса та М. Семенка в діяльності літературно-мистецького клубу „Мистецький льох" та мистецької корпорації „Дев'ять"; про те, що режисер готував до вистави п'єсу М. Семенка „Ліліт" у „Молодому театрі", а поет був палким прибічником творчости Леся Курбаса (див. Семенкову статтю „Лесь Курбас і сучасність" у газеті „Боротьба" від 16 березня 1920 р.).

А. Чужий пригадував літературно-мистецький вечір в Умані 1920 року, коли Лесь Курбас декламував із „Гайдамаків" Т. Шевченка, а М. Семенко акомпанував йому на скрипці. З квітня 1924 р. після „злиття" „Аспанфуту" (Асоціації панфутуристів), засновником якої був М. Семенко, з „Березолем", керованим Л. Курбасом, перша отримує назву „Асоціація комункульту"[87]. Але, як відомо, „революційне перетворення" літератури і мистецтва діячі культури почали значно раніше. Нагадаємо, що елементи аванґарду траплялися в українській культурі і до М. Семенка, — приміром, у творчості „молодомузівців". Але джерела українського футуризму слід шукати саме в перших поетових збірках: „Prélude" (1913), „Дерзання" (1914), „Кверо-футуризм" (1914). Необхідно підкреслити, що „визнання" українського аванґардизму (як, до речі, й українського модернізму, про що вже згадано раніше), попри всі термінологічні „непорозуміння", самовизначення митців, бурхливий розвиток цього мистецького напряму в 20-ті роки, — було повільним і тривалим. Прикладом такого „визнання" може бути ставлення літературознавців, мистецтвознавців, культурологів до творчості лідера українського футуризму.

О. Ільницький, який присвятив проблемам „визнання" українського аванґардизму своє дослідження „Відлучення від футуризму", підкреслював, що майбутній історик колись відзначить: українська наука про культуру перейшла три етапи у трактуванні футуризму і творчости М. Семенка. На першому етапі наголошувалось на шкідливості й небезпечності футуризму для української культури, на другому етапі почалися перші спроби реабілітувати М. Семенка (хоча футуризм усе ще лишався неґативним явищем), на третьому „дійшло до повного зрозуміння футуризму та ролі цього напряму в творчості лідера". Проте дослідник застерігав: нині, на жаль, не можна твердити, що наука остаточно дійшла третього етапу — в кращому разі вона „активно тяжить до нього"[88].

Деякі дослідники, називаючи панфутуризм „збоченням"[89] (О. Полторацький), вважають, що М. Семенко еволюціонував геть від цього „збочення" аж до соцреалізму[90] (М. Гаряїв, Г. Черниш), відторгають поета від

---

[87] Див.: Черниш Г. До історії українського футуризму // Рад. літературознавство.— 1989.— № 8.— С. 56, 57.

[88] Ільницький О. Відлучення від футуризму // Слово і час.— 1992.— № 3.— С. 39.

[89] Полторацький О. Михайль Семенко та „Нова генерація" // Вітчизна.— 1966.— № 11.— С. 200.

[90] Див.: Гаряїв В. Міф про Михайля Семенка: До аналізу диверсії сучасної радянології // Прапор.— 1987.— № 10—11; Черниш Г. Проза Михайля Семенка // Прапор.— 1989.— № 2.

футуризму, доводячи, що „доробок натхненника футуризму на Україні далеко не вкладався у рамки пропаґованої ним футуристичної доктрини, а інколи й заперечував її“[91] (Б. Корсунська), що „вигадки поета, спрямовані на епатацію читача [...], не становили і не становлять суть творчости поета [...]“[92] (М. Бажан).

Тенденція відокремлення творчости М. Семенка від футуризму тягнеться з кінця 10-х років XX ст. Наприклад, Я. Савченко писав 1918 року: „Семенко в даний момент перебуває в стадії символізму, і куди б він не пішов в будучому, до футуризму він не дійде, бо футуризм органічно йому чужий“[93]. Після „символіста“ М. Семенко, — „зусиллями“ М. Доленга, — перетворився на „імпресіоніста“[94]. А після „самоліквідації“ „Нової Генерації“, яку Г. Черниш називає „відлунням футуризму“[95], з М. Семенка зробили „націоналіста“. (Зазначимо, що навіть М. Хвильовий, який і сам тоді перебував „між Сціллою і Харібдою“, уже після ліквідації ВАПЛІТЕ й написання своїх „покаянних“ листів, був вимушений 1930 року „доводити“ „контрреволюційну діяльність“ М. Семенка[96].) Але Ю. Яновському вдалося-таки „наблизити“ М. Семенка до футуризму ще 1930 року. „Футурист, що йому все бракувало якоїсь дрібниці, щоб бути велетнем [...] йому небагато бракувало, щоб бути геніальним. Але проте бракувало“, — так писав про поета Ю. Яновський[97]. Сучасний дослідник творчости поета підкреслює, що слід нарешті згадати, що футуризм М. Семенка не зводиться до й досі не прощеного йому „спалення“ „Кобзаря“, а до фантастичної і фанатичної віри в можливості української мови (це з „технічного“ погляду) та культури (ураховуючи її потенційні можливості), „до дивовижних передбачень поета“[98] (М. Сулима). Інший дослідник поетового доробку вважає, що остаточна реабілітація М. Семенка як футуриста ще не відбулася. І тому О. Ільницький пропонує „глянути на Семенка як на органічного аванґардиста“. Дослідник, відзначивши, що в мистецькій праці М. Семенка існують внутрішні конфлікти й протиріччя, писав: „Аванґардизм Семенка можна довести не тільки його сімнадцятилітньою відданістю цій справі, а й самою його творчістю [...] У нього справді є символістичні, імпресіоністичні, неоромантичні і навіть соцреалістичні елементи.., як, очевидно, є і дадаїстичні, конструктивістичні, футуристичні, кубістичні і навіть сюрреалістичні“[99]. Ця багатоплановість, різноманітність, еклектизм характеризують не тільки творчість М. Семенка, а й доробок інших митців, Леся Курбаса зокрема. До речі, Д. Антонович розпочинає добу еклектизму в українському сценічному мистецтві з кінця XIX ст., — коли на українській сцені виставляли романтичні й ре-

---

[91] Корсунська Б. Михайль Семенко // Рад. літературознавство.— 1968.— № 6.— С. 19.

[92] Бажан М. Вступне слово // Семенко Михайль. Поезії.— К., 1985.— С. 6.

[93] Савченко Я. Михайль Семенко. П'єро задається // Літературний альманах. Кн. 1-ша.— К., 1918.— С. 45.

[94] Доленго М. Поет і побут // Червоний шлях.— 1926.— № 10.— С. 190.

[95] Черниш Г. До історії українського футуризму.— С. 62.

[96] Хвильовий М. А хто ще сидить на лаві підсудних? // Харківський пролетар.— 1930.— 16 берез.

[97] Яновський Ю. Майстер корабля.— К., 1930.— С. 20.

[98] Сулима М. Дух мій в захопленні можливостей футурних // Слово і час.— 1992.— № 12.— С. 31.

[99] Ільницький О. Відлучення від футуризму.— С. 41.

алістичні твори, але й „модерні течії европейської вмілости“ інколи знаходили доступ до українського театру (інша річ, що „українські актори не могли собі дати з ними (модерними течіями.— *І. Ч.*) ради“[100]; проводить цю „різноманітність“ через 10-ті — 20-ті роки XX ст. (коли майстри театрального мистецтва „прагнули... засвоїти побіч тонів побутових також широку гаму тонів і полутонів модерної театральної вмілості“[101]); а припиняються ці ідейно-естетичні шукання в українському театральному мистецтві в 30-ті роки, коли зникло з обрію ім'я „талановитого драматурга Миколи Куліша, зникло ім'я режисера Курбаса“[102]. Отже, „еклектизм“, „різноманітність“ використання елементів найрізноманітніших мистецьких течій характеризують більшою чи меншою мірою, як творчість так званих традиціоналістів, так і їхніх „наступників“ — неонародників, модерністів, авангардистів.

„Різноманітність“ творчости М, Семенка виявилася, наприклад, у тому, що письменник „виконав“ свою ліричну драму „Маруся Богуславка“ у високому стилі Лесі Українки, без використання „деструкції“ (панфутурист М. Семенко був прибічником тріади „деструкція — екструкція — конструкція“, яку широко застосовував у своїй творчості). Але перші маніфести й твори М. Семенка шокували „культурні кола“, хоча поет і вважав, що лімітивний кверо-футуризм „робить синтезу всього попереднього знання і вносить еволюційний принцип у пізнання“[103]. Революційність мистецьких гасел М. Семенка вражала його сучасників: поет атакує Т. Шевченка! Хоча М. Семенко доводив, що його маніфест „Сам“, яким відкривалася збірка „Дерзання“, — це роздуми „про мистецтво й про те, що до нього стосується“. Маніфест написано у формі розмови з „чоловіком“ — прибічником „щирого“ (заштампованого, примітивного) українського мистецтва.

М. Семенко писав: „Ти підносиш мені засмальцьованого „Кобзаря“ й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно [...] Ти підносиш мені заяложені мистецькі „ідеї“ й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є шось таке, що тобі й не снилось. Я хочу тобі сказати, де є культ, там немає мистецтва. Навпаки. В нападах воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого „Кобзаря“, від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш, що його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила [...] Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва [...] Чоловіче. Я хочу тобі сказати, що всі дні, коли я отсе пишу, гидко взяти в руки нашу часопись. Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я б задушився в атмосфері вашого „щирого“ українського мистецтва. Я бажаю йому смерті [...] Я палю свій „Кобзар“[104]. (1922 р. М. Семенко „пояснив“ деякі положення свого маніфесту: його було написано з огляду „на товсту шкуру націонал-міщанина“, — „в часи задушливої канонізації велеславної „народної пісні“, хоробливо-національного культу Тараса Шевченка [...]“ Поет констатував: „[...] царство кадила і запах могильних трав — чи не могло від цього закрутити в носі в свіжої людини?“[105])

---

[100] Антонович Д. Український театр.— С. 469.
[101] Там само.— С. 471.
[102] Там само.— С. 473.
[103] Семенко Михайль. Дерзання.— К., 1914.— С. 1.
[104] Семенко Михайль. Кверо-футуризм.— К., 1914.— С. 1.
[105] Cebro Anatol'. Futuryzm v ukrajins'kij poeziji // Семафор у майбутнє. м. в. [Пеленський].— 1922.— С. 40.

Другий маніфест М. Семенка „Кверо-футуризм“, що передував однойменній книжці 1914 року, продовжував ідеї маніфесту „Сам“. Поет підкреслював, що мистецтво є стремління, тому воно завжди є процес. Митець пояснював: „Душа чоловіча живе в часі, тому й мистецтво як вираз душі є рух“. „Душа є зміна, — писав М. Семенко. — Тому й мистецтво є завжди зміна [...] Мистецький же процес як такий не може бути сталим по самій своїй суті, тому що абсолютного мистецтва — чогось досягнутого — немає, не було й не повинно бути [...]“ Новатор українського мистецтва стверджував, що „в мистецтві цілком не цікаве все знайдене й пережите“. М. Семенко робить висновок: „Мистецтво є процес шукання і переживання, без здійснення [...]“ А „кверо-футуризм“ у мистецтві, за поетом, саме і проголошує красу шукання, „динамічний лет“.

Митець наголошував, що „ціль і здійснення у мистецтві в самім шуканні“. М. Семенко підкреслював: новий мистецький напрям „відмовляє можливості закінченості“, тому що перестає мистецтво бути там, „де починається в ньому канон, культ задоволення і преклоніння. Відсутність культу — його культ“[106].

Цілком очевидно, що основні ідеї Семенкових маніфестів перегукуються з думками та мистецькими гаслами інших реформаторів української культури. Наприклад, основні положення Семенкової теорії про „недоцільність“ канонізації мистецтва, про те, що мистецтво є „стремління“, „процес“, „рух“, „пошук“ майже збігаються з мистецькими принципами Леся Курбаса. До речі, про „незадовільний стан“ українського сценічного мистецтва М. Семенко писав ще 1911 р. (тобто за три роки до маніфесту „Кверо-футуризм“), зазначивши, що „драма в нас зовсім стара і навчати багато чому не може“[107].

З огляду на театральні експерименти та шукання 10-х років XX ст. гідне уваги й те, що напередодні Першої світової війни, яка стала на заваді „остаточного“ втілення цих експериментів у життя, Михайль Семенко та інші члени групи київських футуристів „Кверо“ (В. Семенко, П. Ковжун) виробили план своєрідних „сценічних акцій“: вистав, „бойовищ“, літературно-мистецьких композицій та виступів. Навіть готувалася футуристична театральна постановка „Трагедія онуч“ з футурмузикою та футурдекораціями. (Зазначимо, що М. Семенко звернеться до „практики та теорії“ театрального мистецтва і в наступні роки — як драматург і як автор статей про театр.)

Зазнаючи впливів європейської культури, найрізноманітніших художніх напрямів і течій, митці-реформатори прямували — кожен своїм шляхом, — до усвідомлення необхідности творення „цілком нового мистецтва“, що відрізняється од попереднього („старого“) мистецтва як „змістом“, ідейно-естетичними принципами, так і „формою“ й технічним арсеналом. Не всі дослідники (як тогочасні, так і сучасні) „нового мистецтва“ змогли належним чином його (модерне, а особливо — аванґардне мистецтво) оцінити. А пояснюється це, зокрема, й тим, що „нове мистецтво“ „не можна судити за законами традиційного мистецтва, адже це самобутнє і складне явище“, що вимагає, як підкреслив у своїй доповіді О. Ільниць-

[106] Див.: Семенко Михайль. Кверо-футуризм.
[107] Цит. за: Черниш Г. До історії українського футуризму.— С. 57.

кий, виголошеній на конґресі Міжнародної асоціації україністів (серпень—вересень 1990 р.), „нових підходів і нових критеріїв"[108].

Критики української культури, у тому й національної театральної культури, прибічники всіляких стереотипів (а І. Дзюба нарахував їх близько десяти) — це стереотипи: вторинности, меншовартости, провінціалізму, непрестижности, сільськости, демократизму, філологічности, консервативности та ін.[109], розробляючи свої „теорії", не сприймають національну культуру комплексно, не розглядають її як цілісність, не помічають того суспільно-політичного й духовного контексту, в якому вона розвивалася, „забуваючи" при тому про те, що українська культура не існувала протягом століть як культура державної нації. „Дякуючи" політиці керівних кіл державних утворень (до складу яких входила Україна), які (кола) вбачали в українському культурному процесі небезпеку для своїх „національних інтересів" і котрі всіляко гальмували й „переривали" цей процес, українська національна культура зазнала періоди неповноти своєї структури. Українська культура не мала цілої низки форм духовного життя, через які свого часу пройшли західноєвропейські культури, — від, скажімо, галантної і преціозної літератури, культу дами та ін. до цілого спектра філософських та ідейно-естетичних шукань[110].

Українська історія складалася так, що до неповної структури національної культури „додавались" неповнота структури української нації (значна частина якої була зросійщена, спольщена, онімечена тощо) та неповнота соціальної структури (навіть у XIX ст. українська нація не мала цілих соціальних шарів, у тому й повноцінної національної еліти)[111]. Доречно буде згадати про те, що якось М. Драгоманов на питання про те, чому українська інтеліґенція виглядає такою слабосилою, відповів: а як би виглядала, скажімо, французька інтеліґенція, якби третина її вважала себе німцями, третина — англійцями і третина — італійцями?

Безперечно, національна культура знає періоди структурної повноти, „коли відбувалися взаємодія, взаємовплив і спільне піднесення усіх сфер української культури. На жаль, таких періодів мало"[112]. Насамперед це період українського бароко XVII—XVIII ст., коли відбувалося піднесення української науки (зокрема філософії), літератури (зокрема й драматургії), мистецтва (театр, музика, живопис, архітектура, народне мистецтво), освіти. Власне з кінця XVI ст. починає створюватися культура нового типу: під впливом ідей та форм реформації і бароко, але з орієнтацією на ренесансні тенденції, які йшли з Заходу (ще раніше на українську культуру впливав європейський гуманізм, а після українського бароко посилились впливи політичного й мистецького Просвітництва).

Д. Антонович підкреслював, що „перші конкретні відомості про театральні вистави до нас приходять із доби до самого кінця ренесансу або з добою початку бароко [...]"[113] (Мистецтвознавець у своїх дослідженнях 30-х

---

[108] Див.: В. Л. Ще штрих // Слово і час.— 1992.— № 3.— С. 43.
[109] Дзюба І. Україна і світ // Наука і суспільство.— 1990.— № 12.— С. 17.
[110] Див.: Там само.— С. 18.
[111] Дзюба І. Проблеми і перспективи культури в незалежній Україні // Quo vadis, Україно.— Одеса, 1992.— С. 57—59.
[112] Там само.— С. 57.
[113] Антонович Д. Український театр.— С. 447.

років XX ст. дотримувався „системи восьми періодів“ в історії української культури: це періоди візантійсько-романський, готики, ренесансу, бароко, рококо, класичности, еклектизму й сучасности[114].) Українське романтичне відродження першої половини XIX ст. відбувалося у контексті європейських політичних і мистецьких рухів і було пов'язане з використанням українською культурою деяких моделей відроджень культур інших європейських народів, зокрема західно- і південнослов'янських. І. Дзюба слушно зауважив, що при тому українська культура вийшла на повнішу взаємодію фольклористичних, історіософських, мистецьких, літературних рівнів[115]. Те саме відбувалося у літературно-мистецькому процесі, у тому й театральному, і в наступні роки (середина — друга половина XIX ст.), коли „переплітались“, „входили“ одна в одну, взаємодіяли сентименталістські, романтичні й реалістичні тенденції.

Ідейно-естетичні шукання кінця XIX — початку XX ст., обумовлені як природним поступом культури взагалі, так і незадовільним станом української театральної культури зокрема, призвели до виникнення нових мистецьких напрямів і течій. Неонародництво, ранні модернізм і авангардизм (неонатуралізм, неореалізм, імпресіонізм, неоромантизм, символізм, експресіонізм, футуризм тощо), що прямували шляхом „європеїзації“, синтезу, інтеграції стилів, а подеколи й заперечення „теорії та практики“ своїх мистецьких попередників, розвивались (нові мистецькі напрями) у контексті загальноєвропейських ідейно-естетичних шукань, підносили рівень української національної культури, підіймали її на новий щабель. Українська театральна культура, яка намагалася „діяти“ за принципами самореґулювання, самоорганізації, множинности (а за цими принципами повинна існувати будь-яка культура), у своєму розвитку стикалася з численними зовнішніми „впливовими“ факторами неґативного ґатунку. Цей тиск зовнішніх чинників на театральну культуру, безперечно, гальмував розвиток усіх її ланок, але ж не зміг зупинити й „заборонити“ її (культури) поступ. Доказом того є той шлях, що його пройшла українська театральна культура, — од „джерел“ до „сучасности“ взагалі, наприкінці XIX — на початку XX ст. зокрема. Мистецтво, як відомо, зазнаючи найрізноманітніших впливів (маються на увазі зовнішні мистецькі впливи) та згідно з внутрішніми (ідейно-естетичними) законами розвитку тієї чи іншої мистецької галузі, само здатне реґулювати свій поступ, виходячи з тих чи інших художніх потреб. Але ж на таке самореґулювання впливають і зовнішні так звані „неприродні чинники“, що відповідно відбивається і на самоорганізації культури. З огляду на це цікаво розглянути взаємовідносини між рівнем розвитку культури та інфраструктурою культури. Так, наприклад, в останній чверті XIX ст. виникла нагальна потреба у створенні нової української драматургії і нової моделі національного театру, які б якісно відрізнялися од своїх „попередників“.

Після чергового „дозволу“ „згори“ було утворено нову мистецьку одиницю (трупа М. Кропивницького, 1882—1883), яка сприяла створенню нової інфраструктури театральної культури (трупи М. Старицького (1883—1885), М. Кропивницького (1885—1888), М. Старицького (1885—1891), М. Садовського (1888—1898), М. Кропивницького (1888—1893; 1894—1900),

---

[114] Антонович Д. Заключення // Українська культура...— С. 475.
[115] Див.: Дзюба І. Україна і світ // Наука і суспільство.— 1990.— № 12.— С. 16.

П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого (1890—1909), М. Кропивницького під орудою П. Саксаганського і М. Садовського за участю М. Заньковецької (1900—1903), трупа під орудою П. Саксаганського і М. Садовського за участю І. Карпенка-Карого (1903—1905), товариство під орудою П. Саксаганського за участю І. Карпенка-Карого) і котра наближалася до моделі авторського театру: драматург писав п'єсу для „своєї" трупи, часто-густо був постановником вистави й виконавцем ролей. (До речі, у різні часи існувало декілька рівнів розуміння і тлумачення типу, моделі театру: як звичайно, це — „рівень властей", згідно з яким український театр „дозволявся" як пересувна російсько-малоросійська трупа з розважальним репертуаром; „теоретичний рівень" — коли театральні критики, історики й теоретики сценічного мистецтва „бажали мати" такий чи інший тип театру; „практичний рівень" — коли театральний колектив, його лідери створювали свій тип театру з відповідною ідеологією та мистецькою практикою. Перший і останній рівні значно відрізнялися один від одного, що й було причиною відповідної політики властей у царині культури.) Корифеї українського сценічного мистецтва, виходячи з тих чи інших причин, маючи на меті ті чи інші інтереси (мистецькі, комерційні тощо), „самореґулюючи" та „самоорганізовуючи" театральні трупи, створили цілком нову ситуацію щодо театральної інфраструктури. Окрім того, з цих чотирьох основних театральних труп М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського вийшли актори, які згодом утворили свої трупи (К. Ванченко-Писанецький, М. Васильєв-Святошенко, Д. Гайдамака, С. Глазуненко, В. Грицай, І. Дворниченко, Ю. Косиненко, Л. Манько, І. Мороз, М. Пономаренко, Й. Португалов, В. Потапенко, О. Ратмирова, Ф. Рудиков, О. Суслов, М. Ярошенко та ін.). Ці та інші трупи — О. Василенка, М. Василенка-Десятинникова, М. Витвицького, Г. Гаєвського, К. Галицького, Г. Деркача, В. Захарченка, Й. Захарченка, Л. Лучицького, О. Матусіна, П. Мирова-Бедюха, К. Мирославського, І. Науменка, І. Райського, Л. Сабініна, О. Суходольського, П. Українця, Т. Чернишова та ін., — які функціонували на різних організаційно-творчих засадах, створили цілком нову ситуацію у театральній культурі, утворили розгалужену мережу українських пересувних театрів, що працювали не тільки на терені України, а й за її межами.

Ідейно-естетичні шукання початку XX ст. узагалі, пошуки шляхів розвитку національної театральної культури зокрема розширили, як уже згадувалось, театрально-мистецьку інфраструктуру. Гідне уваги й те, що перше мистецьке угруповання, яке ґрунтувалося на засадах модернізму, згуртувалось навколо журналу „Світ" (1906). Згодом три основні модерністські течії групувалися навколо видань „Молода муза" (1906—1909), „Дзвін" (1914—1914), „Українська хата" (1909—1914), до речі, в останньому часописі наприкінці 900-х років точилася гостра полеміка щодо шляхів розвитку українського театру. Ще раніше в журналі „Киевская старина" (1902) були започатковані дискусії навколо українського модернізму. А перші українські футуристи об'єдналися у групу „Кверо" (1913). Українська національна культура, зокрема й театральна, наприкінці XIX — на початку XX ст. пройшла значну еволюцію.

Поступ українського театру уможливлювали новації, запроваджені у драматургію і сценічне мистецтво митцями різних поколінь. Так, новою для свого часу була драматургія М. Старицького, М. Кропивницького,

І. Карпенка-Карого (ця драматургія протягом їхньої літературної діяльности, як відомо, „не стояла на одному місці", а еволюціонувала, — з огляду на мистецькі потреби), які вивели на кін нові соціальні типи, показавши їхній „побут, вдачу і психологію" (О. Кисіль).

У театрі корифеїв високого рівня досягло режисерське й акторське мистецтво. (Варто нагадати, що навіть така неприхильна до української справи людина, як О. Суворін, захоплювалася акторською майстерністю М. Заньковецької, М. Кропивницького та ін., а про режисера-новатора цей критик писав, що „Кропивницький не тільки незрівнянний актор, а й такий же незрівнянний режисер. Його руку видно в постановці всякої п'єси, у найдрібнішій деталі і загальній картині її"[116].)

Великою заслугою корифеїв національного сценічного мистецтва було й те, що вони створили суто український театр, а не мішаний („російсько-малоросійський"), як було раніше. Творчі, організаційні, фінансові тощо проблеми (т. зв. самореґуляція культури), з якими стикалися театральні діячі, призводили то до злиття, то до роз'єднання сценічних колективів („самоорганізація"), що не тільки змінювало театральну інфраструктуру, а й впливало на творчий потенціал, рівень і мистецьку спрямованість труп („множинність"). (Так, наприклад, найсильнішими з творчого боку були об'єднані трупи М. Старицького, М. Кропивницького, П. Саксаганського-М. Садовського, до складу яких входили найкращі сили українського сценічного мистецтва і котрі (трупи) свого часу з тих чи інших причин „розпалися".)

Новий тип театру створив М. Садовський, який (театр) функціонував на нових організаційно-творчих засадах. Як революційна ситуація (1880—1881 рр.), що склалася у Російській імперії, сприяла піднесенню громадського та культурного життя в Україні, послабленню тиску владних структур на українську культуру та створенню нового типу національного театру, так і революція 1905—1907 років створила нові, сприятливі (відносно, певна річ) умови для подальшого розвитку національної культури. Скориставшись цією нагодою, М. Садовський, розуміючи необхідність у перетворенні старої театральної моделі, заснував у Києві перший стаціонарний український театр. Широка організаційна, а головне, репертуарна реформа, проведені М. Садовським, сприяли подальшому поступу національної театральної культури. Прямуючи шляхом „європеїзації", модернізації театру, М. Садовський не тільки надав можливість своїй трупі постійно працювати на одному місці (театри інших європейських народів це вже практикували), що відповідно позначилось на творчому боці театральної справи й на формуванні „своєї" аудиторії, а й значно розширив театральний репертуар — за рахунок музичних вистав, спектаклів за п'єсами чужоземних та тогочасних українських авторів. М. Садовський вважав основою репертуару „власний національний репертуар". І тому поряд із національною драматичною класикою та творами, які були „випробовані" трупами корифеїв українського театрального мистецтва, на сцені першого стаціонарного українського театру виставлялась нова національна драматургія неонародницького та модерністського спрямування (твори Б. Грінченка, Л. Старицької-Черняхівської, С. Васильченка,

[116] Див.: Суворин А. Хохлы и хохлушки.— Санкт-Петербург, 1907.— С. 100.

Л. Яновської, Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся та ін.). Втілення на сцені театру нових тем, розширення його жанрової палітри (романтична, побутова, психологічна, символічна драма, сатирична і лірична комедія, мелодрама, опера, оперета, водевіль) сприяли формуванню сценічної майстерности багатьох акторських індивідуальностей, однією з яких був І. Мар'яненко. Навіть після конфлікту з М. Садовським, який (конфлікт) став причиною виходу актора зі складу трупи, І. Мар'яненко гідно оцінив вплив театру на своє акторське становлення. І. Мар'яненко писав: „Важко було залишати театр, в якому я працював вісім років, в якому зростав інтелектуально й творчо під впливом і з допомогою М. К. Заньковецької та й самого Садовського, де мав багато творчих радостей, виріс у значного актора і користувався любов'ю широкого глядача"[117] (підкреслення наше.— *І. Ч.*).

1910 року, під час перебування в Єсентуках, М. Заньковецька (що вийшла зі складу Театру М. Садовського в 1909 р.) і П. Саксаганський (який 1909 р. розпустив власну трупу) обговорюють проект створення стаціонарного Українського Художнього театру на зразок Московського Художнього театру. Через декілька років М. Заньковецька підкреслювала, що завданням Українського Художнього театру буде „показати українській публіці її рідною мовою в художньому виконанні зразкові твори української, російської і європейської драматургічної літератури та заснувати для неї гарну ідейну трупу". Спростовуючи сумніви щодо недостатньої кількости п'єс для репертуару Художнього театру, М. Заньковецька зазначила, що українська література „останнього часу" збагатилася значними драматичними творами, а з утворенням нового театру українські письменники стануть приділяти більше уваги „рідному театрові"[118]. Будь-який мистецький проект (реалізація якого залежить від багатьох „внутрішніх" і „зовнішніх" чинників) набуває реальности не тільки тоді, коли є творчі сили й потенції для його здійснення й коли цей проект має фінансову, громадську підтримку тощо.

1912 р. М. Заньковецька та П. Саксаганський вели переговори про створення Українського Художнього театру з меценатом І. Твердомедовим, який заходився коло організації і фінансування нової для себе „театральної справи". Але чуття великої відповідальности, з яким М. Заньковецька та П. Саксаганський поставилися до питання про створення нового театру, їхні сумніви щодо організаційно-творчих проблем „підприємства" (П. Саксаганський вважав, наприклад, що йому самому не підняти театр в адміністративному розумінні; що „виставляти художньо можна лише п'ять-шість п'єс, що кожна його помилка завдасть збитків меценатові; та й М. Заньковецька не наважилася узяти на себе цілковиту відповідальність за фінансовий бік справи) не дали цим планам здійснитися.

Нову мистецьку одиницю 1915 р. створив І. Мар'яненко — „Товариство українських артистів під орудою І. Мар'яненка за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського". Після виходу з російської трупи Д. фон Мевеса, де митець працював у сезоні 1914/15 років, І. Мар'яненко відчув, що робота в театрі для нього „не випадок, не помилка", і це дало акторові „наснагу до дальшої боротьби за розвиток українського театру"[119].

[117] Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі.— К., 1964.— С. 169.
[118] Див.: Мар'яненко І. Минуле українського театру.— К., 1953.— С. 104.
[119] Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі.— С. 171.

І. Мар'яненко вирішив створити Товариство, до складу якого ввійшли як досвідчені майстри, так і випускники Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. Митець згадував: „Страшно й тяжко було на перших кроках з молодою трупою, але величезне піднесення усього колективу та участь у роботі видатних українських акторів допомогли швидко поставити справу на певні рейки"[120]. У репертуарі трупи були як традиційні для української сцени твори (п'єси І. Котляревського, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та ін.), так і нова драматургія (приміром, твори В. Винниченка, О. Олеся, Л. Яновської, С. Васильченка). Мобілізація до армії і подальша відправка І. Мар'яненка для проходження військової служби на Трубчевську лісорозробку примусили митця залишити „своє" Товариство.

Але складні суспільно-політичні умови існування української культури, які виникли внаслідок воєнних дій та більш жорсткої політики владних структур щодо „всього українського", не припинили пошуків шляхів розвитку національного театру, що їх робили митці різних естетичних уподобань, різних поколінь. Так, як повідомив журнал „Украинская жизнь" (у числі 1—2 за 1917 р.), 1916 р. в Києві було засновано Товариство „Український театр", члени якого мали на меті сприяти піднесенню мистецької культури національного театру і фундаторами котрого були визначні діячі української культури М. Біляшівський, І. Нечуй-Левицький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, І. Мар'яненко, Л. Ліницька, О. Полянська та ін. Деякі з цих діячів пізніше — у нових суспільно-політичних умовах існування України та національної культури — увійшли до „Комітету українського національного театру".

Нову модель театру, яку митець „задумав" задовго до організаційного оформлення „своєї" мистецької одиниці, 1916 р. утворив (разом з однодумцями) Лесь Курбас (який, до речі, пізніше також входив до правління Комітету українського національного театру). Репертуарна реформа (митець планував виставляти „наскрізь художньо новий і класичний репертуар", без „горілко-гопакового баласту"), нові принципи режисерського, сценографічного й акторського мистецтва, що їх упроваджував у мистецьку практику Лесь Курбас, вивели новий творчий колектив — театральну студію (а згодом і всі подальші театральні утворення під керівництвом Леся Курбаса — „Молодий театр", „Кийдрамте", Мистецьке об'єднання „Березіль", державний театр „Березіль") на чільне місце лідера та реформатора української національної театральної культури.

Отже, наприкінці XIX — на початку XX ст., в умовах постійної регламентації будь-якої діяльности так званого українства з боку владних структур, — з певними періодами „лібералізації" цієї діяльности (початок 80-х років XIX ст.; середина 900-х років), — відбувається пожвавлення розвитку суспільно-політичного й культурно-мистецького життя в Україні. Набуває відносної повноти не тільки структура української культури, а й соціальна структура.

Прямуючи шляхом модернізації усіх галузей „національного буття", українські політичні, громадські діячі, діячі культури (часто-густо один

---

[120] Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі.— С. 173—174.

діяч виступав у трьох іпостасях) утворили цілком нову ситуацію у суспільно-політичному й культурному житті України. Розвиток ідеологічних доктрин (від соціалістичної й до націоналістичної та монархічної) призвів до виникнення партій та об'єднань, найрізноманітнішого політичного спрямування (од „федералістів" й до „автономістів" та „самостійників"). Значно розширюється мережа громадських організацій — за рахунок культурологічних, наукових, освітніх тощо об'єднань.

Цілком нова ситуація складається і в національній театральній культурі. Послаблення тиску на національну культуру приводить до утворення „суто українських" театральних колективів, а розгалуження їхньої мережі — до значного розширення аудиторії глядачів. Розбудова видавничої справи сприяла розвиткові драматургії, театрознавства й театральної критики. О. Кисіль підкреслював, що на початку XX ст. українська драма „пішла вперед", розширила свої межі й збагатила мистецькі форми. Театрознавець писав, що замість драми із сільського життя „перше місце тепер посіла психологічна драма, сучасна й історична, з нахилом у бік то соціальний, то суто психологічний". Дослідник відзначав, що у творчості письменників, які „прийшли" у драматургію після скасування цензурних обмежень або які раніше майже не писали у драматичній формі (Л. Старицька-Черняхівська, Леся Українка, С. Черкасенко, С. Васильченко, О. Олесь та ін.) поряд із найновішими формами й напрямами можна зустріти також твори, „написані під впливом драматургії попередніх часів, хоч і в далеко більш досконалому вигляді".

О. Кисіль зазначав, що твори С. Васильченка багато чим нагадують старі водевілі й комедії „побутових письменників", „п'єси Л. Старицької-Черняхівської близько зв'язані з історичною драмою 90-х років, а творчість Винниченка й особливо Лесі Українки одбиває в собі вплив новішої європейської драми й таких авторів, як Ібсен, Гауптман та інші".

Вчений констатував: ця розмаїтість свідчила про те, що українська драма „зійшла з попередньої вузької стежки й вийшла на широкий шлях європейської культури"[121]. Значними працями збагатилось і українське театрознавство, яке „перейшло в нову якість" після виходу досліджень М. Вороного. Театрознавець, розглянувши українську театральну культуру в контексті європейського сценічного мистецтва початку XX ст., підкреслював, що національному театрові ще бракує нових акторів, „добрих драматургів" (незважаючи на те, що М. Вороний покладав великі надії на нову генерацію українських драматургів — Лесю Українку, В. Винниченка, Л. Старицьку-Черняхівську, С. Черкасенка) й „постійної, інтеліґентної публіки".

Дослідник зауважував, що український театр початку XX ст. переживає кризу молодого організму, — „ся криза походить не з виснаги, не з виродження нашого театрального мистецтва, яке, навпаки — ховає в собі ще багато тривких зародків, потрібних для його розвою". Далі М. Вороний писав (у статті „Театральне мистецтво і український театр"): „Безперечна річ, що нашим акторам здебільшого бракує загальної і фахової освіти (це при тому, що театральна інфраструктура розширилась за ра-

---

[121] Див.: Кисіль О. Український театр: Популярний нарис історії українського театру // Кисіль О. Український театр.— К., 1968.— С. 127—128.

хунок мистецько-освітніх осередків, перед серед яких вела Музично-драматична школа М. Лисенка.— *І. Ч.*), що наш драматичний репертуар здрібнів і зубожів (йдеться про „театральний мотлох“.— *І. Ч.*), що, нарешті, українське громадянство слабко підтримує свій театр [...]“ Але ж дослідник підкреслював, що причини цих сумних явищ „лежать не в самім театрі, а за межами його, — власне в тих ненормальних умовах, серед яких розвивається усе наше загалом культурне і громадське життя[122].

Незважаючи на ці „ненормальні умови“, завдяки зусиллям театральних діячів наприкінці XIX — на початку XX ст. відбувається значний розвиток усіх складових української сценічної культури (виникає нова драматургія, розгалужується театральна й мистецько-освітня мережа, з'являються нові моделі театрів, активізується розвиток театрознавства й театральної критики, розширюється аудиторія глядачів).

М. Вороний зазначав, що у справі національного відродження український театр протягом багатьох років вів перед, „він був майже єдиною, можливою за російських обставин, формою для популяризації української ідеї“. Дослідник підкреслював, що до початку XX ст. український театр сам був діяльним рушієм національної культури (до того ж М. Вороний вважав, що театр тільки й можна розуміти як мистецький прояв національної культури), „але щоб вийти на широкий європейський шлях і лишитись на сій поважній позиції, він тепер більш, ніж коли, потребує допомоги зокола, потребує свіжих течій з джерел нашої нової культури“[123].

Значним поштовхом для розвитку національного театрального мистецтва, яке продовжувало займати чільне місце в системі національної культури, і став ранній український модернізм (а пізніше й аванґардизм).

Ihor CHERNYCHKO

INNOVATIVE PROCESSES IN UKRAINIAN NATIONAL CULTURE: THE FIN-DE-SIÈCLE INFLUENCES ON THE DEVELOPMENT OF DRAMA AND THEATRE

In this article the evolution of various types of cultural consciousness is elucidated. Regional peculiarities as well as mechanisms of the functioning and renewal of Ukrainian culture are analyzed. The main models of aesthetic thinking and verbal expression, particularly in the dramatic art — from artistic populism through neopopulism to modernism — are revealed. New dramatic models are developed, with the establishment of a new cultural paradigm. The Ukrainian theatrical culture at the close of the 19th — early 20th cc. is proven to have functioned according to the principles of self-organization, self-regulation, pluralism and variety; the national stage remained to a considerable extent autonomous whilst being influenced by European innovative artistic processes.

[122] Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма.— С. 152.
[123] Див.: Там само.— С. 60, 153, 154.

Тетяна ЖИЦЬКА

СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО — ТЕАТРАЛЬНИЙ КРИТИК

Початок публіцистичної творчости Спиридона Черкасенка припадає на перше десятиліття XX століття. На теренах Російської імперії, до складу якої входила тоді й Україна, цей час позначився загальним передчуттям змін, що ось-ось мають відбутися. Змін укладу життя і оновлення системи ідей.

Чим недосконалішою здавалася сучасність, тим міцнішала віра в те, що недалеке майбутнє неодмінно принесе щось обнадійливе. Ці настрої знайшли свій відгук і в світі театру, який спробував властивими йому засобами мистецтва осмислити можливі шляхи розвитку тогочасного суспільства. Все це допомагало театрові перебрати на себе роль однієї із соціальних інституцій. А відтак оглядові статті, присвячені досягненням театрального мистецтва, стають обов'язковими в „товстих" журналах, газети (незалежно від їх спрямування) вводять реґулярні театральні рубрики, у найбільших театральних містах з'являються спеціалізовані мистецькі видання (більшість з яких, правда, мала переважно інформаційно-рекламний характер).

Необхідність реґулярно і професійно висвітлювати театрально-мистецьке життя спричинилася до виділення із середовища журналістів групи людей, які зосередили свою увагу на суто мистецькій тематиці. Не оминув цей процес і „большую провинцию", як тоді називали Київ. Тут „образовалась сильная группа критиков общероссийского масштаба"[1]. Серед найвпливовіших рецензентів тієї пори слід назвати П. Ярцева, М. Николаєва, В. Чаговця, І. Іванова (Джонсона), І. Александровського, І. Дрілліха. Вони належали до різних суспільно-політичних таборів і притримувалися різних, а іноді і взаємозаперечних поглядів, але всі вони цікавилися життям переважно російського театру. (Серед винятків можна назвати В. Чаговця, котрий був автором статей, присвячених як окремим українським митцям, так і проблемам українського театру взагалі.)

---

[1] Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века.— Ленинград, 1979.— С. 298.

Для уникнення термінологічної плутанини саме час розмежувати поняття: „театр на Україні" і „український театр". Якщо стан російського (а точніше — російськомовного) театру в Києві практично не відрізнявся від стану російського театру в преторії (той самий репертуар, та сама увага з боку критики), то українському театрові, що представляв одну з „інородческихъ" культур, було відведено роль екзотичної розваги, яка навряд чи варта серйозної розмови. Щоб ця теза не видалась голослівною, наведемо цитату з „Очерков истории русской театральной критики": „Специфічний відтінок театральному життю Києва дали українські та єврейські трупи, що виступали з року в рік, і часом — польські"[2].

Зрозуміло, що таке упереджене ставлення до національного театру не могло вдовольнити українську інтеліґенцію, у колах котрої на той час набуває поширення ідея українського національного відродження, важливим чинником якого справедливо вважалася українська культура. Прагнучи змінити ситуацію і водночас розуміючи, що це можливо за умови поширення ідеї відродження української державности серед якомога більшої частини української громади, вона, незважаючи на складності й перешкоди, започатковувала українські періодичні видання. Серед засновників українських часописів, тижневиків, місячників, газет, альманахів, як звичайно, були люди освічені. Вони вже мали наукові праці і вчені звання, були визнаними фахівцями в тій чи іншій галузі, але, прийшовши в публіцистику за покликанням громадського обов'язку, стали згодом висококласними журналістами, репортерами, видавцями.

Саме на цій хвилі прийшов у журналістику і Спиридон Черкасенко. Він співпрацював майже з усіма українськими періодичними виданнями. Це „Літературно-науковий вісник", „Рада", „Українська хата", „Світло", „Будучина", „Сяйво", „Маяк", „Сніп", „Дзвін", „Рідний край", „Книгар" тощо. Його працездатності можна по-доброму позаздрити. Лише „Рада" щоденно вміщувала по кілька його публікацій. Вражає і жанрова розмаїтість його робіт: нариси, проблемні статті, есе, огляди преси, фейлетони, некрологи, коментарі на теми дня (часто в поетичній формі), літературні портрети.

Природно, що, поєднуючи публіцистичну діяльність із драматургічною творчістю, С. Черкасенко у своїх публікаціях так чи інакше торкався і теми театру. У фейлетонах, наприклад, він охоче користувався класичними образами української драматургії, а деякі з фейлетонів і цілком присвячував негараздам українського театру. В літературних портретах не забував дати оцінку драматичним творам, якщо вони були у творчому доробку автора. Відгукуючись на роботу осередків Товариства „Просвіта", згадував про аматорські спроби просвітян тощо. З огляду на все це прихід С. Черкасенка в театральну критику не здається випадковим.

Театрально-критичні виступи цього критика вирізняли різноманітність форм і стиль викладу, вибір яких залежав насамперед від мети публікації. Рецензії його виходили за рамки оцінки конкретної роботи театру. Часто вистава служила йому приводом для ширшої розмови про проблеми українського театру загалом. В основі його суджень про театр лежала ідея про необхідність підняти українське мистецтво на європейський рівень і водночас зберегти його самобутність і традиції.

---

[2] Очерки истории русской театральной критики...— С. 298.

Коло проблем, що їх торкався у своїх театральних публікаціях С. Черкасенко, визначав специфічний шлях розвитку українського театру. Не секрет, що цензурні утиски спричинили обмеження сюжетів українських п'єс сільською, „хлопською" тематикою. Поступово це вимушене обмеження стало сприйматися широким загалом як певна даність. Таке хибне уявлення про обмеженість можливостей українського театру обурювало С. Черкасенка. Він різко полемізував з тими, хто не бачив перспектив розвитку українського театрального мистецтва взагалі й української драматургії зокрема.

Наприклад, у статті „Кінець сезону в Театрі М. Садовського"[3] Спиридон Черкасенко пише: „Ми певні, що за його (Театру М. Садовського.— *Т. Ж.*) прикладом підуть і інші українські трупи, які вештаються тепер по всіх-усюдах російської землі, здебільшого виставляючи на посміх українське мистецтво; ми певні, що надійде час, коли пропадуть пропадом усі оті ганебні русско-малоруські балагани на славу свіжої копійки, а на їхнє місце, з кращих, свідомих елементів тих-же таки труп, по значніших містах України витворяться хоч менші, ніж київський, але справжні українські театри, які по змозі так само служитимуть розвиткові українського мистецтва, підносячи його на височінь, а не топчучи в болото"*.

Висуваючи високі вимоги до театру, С. Черкасенко чудово розуміє, що таке становище стало можливим не тільки через вади, які криються усередині театрального організму. Тогочасні умови існування театральних труп породили жорстку залежність від глядача. Фінансові міркування штовхали антрепренерів на шлях вдоволення потреб глядача-обивателя, який у масі своїй віддавав перевагу видовищності й розважальності за будь-яку ціну.

Проблема глядача не раз опинялась у центрі уваги Черкасенка-критика. Вистави й акторів-виконавців він оцінює, як звичайно, у взаємозв'язку з глядацьким залом. Описуючи публіку, жадібну до бездумних видовищ, він не жалкує різких, навіть безжальних барв. „Розбещені всякими сінематографами та мініатюрами глядачі насамперед вимагають реготу; а ще як до того додати безперервних співів, переплетених усякими жартами й превеселими, прекомічними епізодами в грі, та на потіху перед кожним закриттям завіси ушкварити гопака, то глядач аж нестямиться, вигукуючи „Bis!", „Повторить!" Душа людини, страждання її й тиха, здорова радість, соціальні кривди й осуд їх з театральних підмостків як завдання справжнього театру — все забувається, усе приноситься в жертву цинічній жадобі гидотного, ситого реготу"[4].

Але осуджуючи дикі, примітивні інстинкти натовпу, С. Черкасенко зауважує, що „культурна публіка" не з'явиться сама по собі, що її треба наполегливо і терпляче виховувати. А займатися цим має сам театр. Це завдання, на його думку, театрові якраз до снаги, бо ж рівень впливу справжнього „високого мистецтва" важко переоцінити.

---

[3] Черкасенко С. Кінець сезону в театрі М. Садовського // Рада.— 1912.— 2 мая (15 трав.).— № 100.

* Тут і надалі в цитатах збережено правопис першоджерела.

[4] Аматор [Черкасенко С.] Український театр: Бенефіс артистки О. Полянської // Рада.— 1912.— 10 нояб. (23 листоп.).— № 258.

У прямому зв'язку з проблемою глядача розв'язував Черкасенко і проблему репертуару. Оновлення репертуару — це один із чинників, ладних дати поштовх національному театральному мистецтву. А відтак у публікаціях критика чільне місце займає аналіз п'єс (обмовимось: не переказ, з якого тоді було прийнято починати рецензію, а саме аналіз).

Розглядаючи п'єси сучасних йому авторів, С. Черкасенко відзначав насамперед чистоту мови цих творів, наявність драматичної дії, психологічну вмотивованість вчинків дійових осіб. Драма Петра Ківшенка „Безбатченко" привернула його увагу тим, що написана „доброю літературною мовою". І, незважаючи на те, що в заголовок винесене шаблонне „з співами і танцями", насправді не переобтяжена етнографічними номерами, а ті, що є — „здебільшого до речі".

Це тим паче викликає повагу, що дія п'єси П. Ківшенка відбувається в одній із станиць „чорноморських козаків", але ці зовнішні ознаки автор не перетворює на самоціль. С. Черкасенко радо відзначає, що чорноморський колорит обмежується тим, що серед дійових осіб є Отаман, а інші герої — Учитель, Дяк, Скарбник — названі „станишниками".

Цей драматичний твір порушує важливу й нетрадиційну для української сцени тему алкоголізму і спадковости, і тим прикріше, що авторові не вдалося уникнути спокуси прикрасити свою п'єсу чимось „винятковим" (в останній дії є сцена з кинджалом). Критик засуджує захоплення „зовнішніми ефектами непевного ґатунку", які шкодять психологічному розвиткові дії і руйнують „гарне враження", що його справляє загалом п'єса, але що вдієш: „Така вже погана звичка в наших драматургів: як трапиться їм під руку ніж або сокира, або хоч і кінжал, то вже вони так і дивляться, щоб кому-небудь встромити їх усередину, а „въ довершеніє всехъ бедъ" ще й хату підпалять"[5].

Іронічне зауваження С. Черкасенка не завадило йому розгледіти іскорку драматичного таланту, притаманного авторові. А тому, незважаючи на ваду конкретної п'єси, він вірить, що за певних умов драматург зможе розвинути своє обдарування і принести користь українському театрові: „Порадимо авторові надалі уникати наслідування непевним зразкам і завжди мати перед очима кращі твори європейських і наших нових майстрів: тоді можна сподіватись, що з-під пера його вийде щось краще, бо хист в автора помітно"[6].

Рецензент також схвально оцінює і твори В. Товстоноса. Драма „За друзі своя"[7] „робить сімпатичне враження відсутністю звичайного в таких українських п'єсах голосіння, різанини, душогубств і т. п." Автор „знає міру", — пише С. Черкасенко, — і попри деяку наївність фабули не виходить за межі „літературного такту і пристойности".

Комедія того ж автора „Шалена"[8] — „річ, пройнята наскрізь здоровою мораллю". Вона „літературна" і „гладенька". Але, шкодує Черкасенко,

---

[5] К. Н-ський [Черкасенко С.] // Рада.— 1911.— 5 мая (18 трав.).— № 101. [Рец. на: Ківшенко П. Безбатченко: Драма на 4 дії.— К., 1911.]

[6] Там само.

[7] Я. Я. [Черкасенко С.] // Рада.— 1910.— 25 нояб. (8 груд.).— № 268. [Рец. на: Товстонос В. За друзі своя: Драма на 5 дій.— К., 1911.]

[8] Аматор [Черкасенко С.] // Рада.— 1912.— 2 нояб. (15 листоп.).— № 251. [Рец. на: Товстонос В. Шалена: Комедія на 1 дію.— К., 1913.— 24 с.; Жінка з голосом (Музична хвороба): Жарт на 1 дію.— К., 1913.— 15 с.]

„автора не захопив його напівказковий сюжет цілком: цю невеличку річ можна було б розвинути в гарну поетичну драмовану казку в скількох картинах".

П'єса „Вічна пісня"[9] зацікавила С. Черкасенка оригінальністю, незапозиченістю сюжету: „як художня інтерпретація сучасного життя". Є у ній і кілька „цікавих фіґур, що дають вдячний матеріал для праці актьора". Написано її гарною мовою, „без усяких" „трюків", що „оживляють действіє", і якби не смак публіки — „вона з успіхом могла увійти в репертуар українського театру".

Сьогодні ім'я автора цих драматичних творів відоме хіба що вузькому колу фахівців. Його п'єси, як і твори П. Ківшенка, не пережили свого часу. Їхня літературна вартість не раз піддавалась сумнівам сучасниками автора і може видатись дивним, що С. Черкасенко цим творам приділяє стільки уваги, адже ніколи не повертаючись до вже раз порушених тем, стосовно В. Товстоноса він порушує це правило. П'єси цього драматурга ставали приводом для його критичних виступів аж чотири рази.

Чим же привернув увагу Черкасенка-критика цей „відомий уже своїми кількома, досить популярними на провінції п'єсами" драматург?

Відповідь на це запитання дає четверта, остання за часом написання рецензія С. Черкасенка, присвячена В. Товстоносові[10]. Формальним приводом для її написання стала рецензія невідомого автора* на п'єсу В. Товстоноса „Вічна пісня", в якій рецензент закидає драматургові, що він „не пише, коли не так, як Ібзен, то принаймні як Винниченко, й лає його бездарою". Відштовхуючись від цієї тези, Черкасенко порушує проблему вибору критеріїв оцінки вітчизняних драматичних творів.

Він схвалює бажання бачити українське мистецтво на височині „альпійських шпилів" таланту Ібсена, Гавптмана, Чехова... Втім, не треба забувати, наголошує критик, „що й усюди не з Ібзенів та Винниченків тільки складається література". Там, де є „верхи" і „низи", там має бути і „середина" — В. Товстонос. Тому, оцінюючи твори національної драматургії, доходить висновку Черкасенко, замість висувати умоглядні вимоги бажано виходити з реальних умов існування українського театру, бо поряд із „Брехнею" панує „Пан Штукаревич". Тож необхідно враховувати і те, що п'єси Товстоноса з успіхом замінили б на українській сцені „безглузду родину Штукаревичів", які, упевнено витіснивши твори В. Винниченка (особливо у провінційних трупах), пред'являють „претензії на безсмертя".

Не переоцінюючи обдарування „скромного драматурга" В. Товстоноса, С. Черкасенко засуджує надмірну вибагливість рецензента. „Повторюємо: не самими шедеврами живе театр. П'єси д. Товстоноса — пристойної вартости, і український театр нічого не програв би, виставивши їх; виставляючи ж часом усякий мотлох, він тільки ганьбить себе в очах громадянства і чужинців".

Ця стаття цікава не тільки тим, що дає уявлення про „систему цінностей", якою користується критик, оцінюючи драматургію, а й широтою

---

[9] Аматор [Черкасенко С.] // Рада.— 1913.— 31 янв. (13 лют.).— № 26. [Рец. на: Товстонос В. Вічна пісня: П'єса на 3 дії.— К., 1913.— 71 с.]

[10] К. Н-ський [Черкасенко С.]. Жертва родини Штукаревичів // Сяйво.— 1913.— Квіт.— № 4.— С. 120—121.

* У статті С. Черкасенка немає конкретних посилань на автора чи видання.

погляду на проблеми української сцени. На початку вже говорилося, що іноді звичайний відгук на конкретний твір у нього переростав у програмний виступ. Так сталося і з статею „Жертва родини Штукаревичів". З розгорнутого аналізу стану національного театрального мистецтва, яким С. Черкасенко розпочинає цю статтю, зрозуміло, що під „жертвою" він насамперед розумів український театр, який мусить терпіти на своєму коні засилля Штукаревичів та „инших „сноґсшибательних" зразків театрального смітника".

Останнє зауваження невипадкове. Надмірна, не без розрахунку на ефект переобтяженість драматичної дії етнографічно-побутовими інтермедіями послідовно піддавалась нещадній критиці з боку проґресивних українських рецензентів. Така позиція характерна для критичних виступів С. Єфремова, Д. Дорошенка, М. Вороного, С. Петлюри, Л. Пахаревського, В. Королева—Старого, Л. Старицької-Черняхівської, М. Павловського. Спиридон Черкасенко теж був у цьому ряду.

Формальне використання народної творчости, прагнення драматургів забезпечити „касовість" вистави за рахунок дешевих „зовнішніх ефектів", на думку Черкасенка, завдають великої шкоди справі розвитку українського театрального мистецтва. Втім, він розуміє, що хиби національної драматургії мають певним чином органічне походження.

Але цензурна заборона, що не допускала на українську сцену інтеліґентів і змушувала письменника обертатись лише в селянській сфері, та заборона, що стількох українських „драморобів" звела на „пусті шаблони", на „пережовування" все тих самих мотивів кохання, співів, танців та пиття горілки, не могла бути виправданням для тих авторів, які в гонитві за дешевою популярністю не бажають рухатись уперед, виводячи на сцену нові теми і поглиблюючи психологічне розроблення образів, вважав Черкасенко-критик.

Цікава з огляду на ці думки рецензія С. Черкасенка на комедію Василя Овчинникова „Нова дорога": „Коли в слово „комедія" вкласти таке розуміння, яке звичайно вкладають у нього непретензійні глядачі і одвідувачі „кіятрів", „цирків" і т. ін., то „Нова дорога" д. Овчинникова відповідає всім вимогам, що ставляться на цьому ґатунку лицедійств. Ролі в комедії всі „характерні", всі в ній балакають страшенно смішно"[11].

Наприклад, панич „на ім'я Іануарій" займається тим, що вигадує „юроплани" і „балакає" про своє кохання тарабарською мовою та ще й з претензією на витонченість „штилю". Під пару йому і його „мамінька". Не обійшлося і без глухого полковника, який потрібен авторові для „оживлення сміху". Одно слово: „Комедія д. Овчинникова виблискує всіма барвами сучасності, тут, — продовжує критик, — насамперед є старий „Щирий українець", що ходить тільки в широких штанях, що розмовляє тільки українською мовою, що їсть тільки борщі, запорозькі саламахи, куліші козака Мамая, тетері кошового Сірка й таке ще, чого й в „Українських стравах" не знайдеш"[12].

Стосовно такого роду творів С. Черкасенко вдається до різких, категоричних оцінок: „мотлох", „гопакедія", „драморобщина". Мова таких пуб-

---

[11] Аматор [Черкасенко С.]. // Рада.— 1912.— 23 дек. (6 січ.).— № 293. [Рец. на: Овчинников Василь. Нова дорога: Комедія на 3 дії.— К., 1912.— 64 с.]

[12] Там само.

лікацій насичена фейлетонними інтонаціями. Щоб наочніше показати, до чого може призвести диктат „любителей малороссовъ", він навмисне огрублює і утрирує вади подібних п'єс. Маючи це на меті, часто звертається до прийому гіперболізації.

Але безжально критикуючи надмірний етнографізм і „малорассейщину" в українському театральному мистецтві, С. Черкасенко з повагою ставиться до збирачів і дослідників українського фольклору. Так, зокрема, він гадає, що „варто відзначити" намір хормейстера Театру М. Садовського Василя Верховинця ознайомити „широку публичність" із зібраними ним по „глухих українських селах" танцями, іграми та обрядами — справжнім „скарбом народнім". Підкреслюючи наукове значення проробленої В. Верховинцем праці, Черкасенко вважає, що згодом концерти із фольклорних номерів „стало увійдуть в репертуар"[13] і зможуть не тільки вдовольнити любителів народної творчости, а й протиставити справжнє національне мистецтво його сурогатним проявам.

Також хибно було б вважати, що Черкасенко обділяв увагою класиків української драматургії. У „Раді" свого часу було вміщено дві його рецензії. Перша — на посмертне видання драматичних творів М. Кропивницького[14], а друга — на щойно видані перший і другий томи п'єс І. Карпенка-Карого[15]. В цих рецензіях він не тільки дає характеристику конкретним виданням, а й говорить про своє розуміння впливу діяльности їх авторів у галузі театру на розвиток національного мистецтва взагалі.

Високо оцінюючи заслуги корифеїв перед українським театром, Черкасенко не абсолютизує їх творчість. Він розуміє, що п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, ставши у своїй суті класикою, справедливо завоювали собі місце в репертуарній афіші українського театру, але водночас життя продовжує рухатись уперед, висуваючи перед театральним мистецтвом нові вимоги. Сила українського театру, на думку С. Черкасенка, як і всякого іншого, полягає в ориґінальності й самобутності, а не у сліпому наслідуванні та вірності старим естетичним догмам, які вже часом не відповідають потребам сучасности.

Вітаючи найменші паростки нового у драматургії, Черкасенко не ототожнює поняття „нова п'єса" з щойно написаною. У 1911 році до його рук потрапляє тільки-но написана і видана в Харкові п'єса Василя Василенка „Горбатий". Її сюжет наштовхує критика на думку, що автор знайомий з п'єсами Л. Андрєєва „Дни нашей жизни" та „Гаудеамус", які йому, певно, так сподобались, „що він поклав собі неодмінно написати щось подібне, тільки українською мовою. І написав „Горбатого". Правда, вийшло трохи не так, як у Л. Андрєєва, вийшло „по горбатому"[16].

Стосовно цієї п'єси слово нова С. Черкасенко бере у лапки, бо, незважаючи на новизну „ідеї" п'єси, упадає в око надмірна переобтяженість

---

[13] Йдеться про публікацію: Черкасенко С. Кінець сезону в театрі М. Садовського // Рада.— 1912.— 2 мая (15 трав.).— № 100.

[14] К. Н-ський [Черкасенко С.]. // Рада.— 1910.— 4 нояб. (17 листоп.).— № 250. [Рец. на: Кропивницький М. Збірник творів.— Полтава, 1911.— Т. 1, ч. 1.]

[15] Ч[еркасенко] С. // Рада.— 1910.— 18 нояб. (31 листоп.).— № 262. [Рец. на: Тобілевич І. (Карпенко-Карий). Драми і комедії.— К., 1910.—Т. 1, 2.]

[16] Провінціал [Черкасенко С.]. // Рада.— 1911.— 1 іюля (14 лип.).— № 147. [Рец. на: Василенко В. Горбатий: П'єса на 3 дії з співами.— Харків, 1911.— 44 с.]

деталями побуту (правда, цього разу — студентського), її персонажі увесь час потрапляють у пригоди, ніяк не пов'язані з основною дією, що мимоволі відвертатиме увагу глядача. Крім того, автор примушує одних героїв говорити увесь час дурниці, а інших сміятися з тих „дотепів".

Одно слово, п'єса хибує на ті самі вади, що й п'єси на звичні для української драматургії сюжети, робить висновок Черкасенко. Не допомогли авторові ні благі наміри, ані приклад Л. Андрєєва, твори якого він обрав собі за взірець. З гіркотою іронізує С. Черкасенко над спробою В. Василенка наслідувати Л. Андрєєва: „Ріжниця тільки в тім, що андрєєвський „Старий студент" приїхав із Сибіру сюди, а агроном д. Василенка їде звідси до Сибіру; крім того, перший не має поганої звички проказувати собі насамоті довгі монологи, а цей так і шукає, щоб якось заховатись од приятелів і побалакати вголос із самим собою"[17].

Мова Черкасенка-публіциста відзначається емоційністю і образністю. Але це не заважає йому чітко визначати свою позицію. Оцінюючи твір В. Василенка, він упевнено ставить діагноз: хоч п'єсу „до вистави" дозволено, вона навряд чи потрапить на сцену, бо „українські „нечувствительные" до „нових" п'єс режисери зігнорують працю автора, справедливо вважаючи, що „позіхота розжене глядачів з театру". Але не це непокоїть Черкасенка. Його непокоїть те, що, опинившись перед вибором між „Горбатим" В. Василенка — „з доброю метою написаною нудотою" і старими п'єсами на кшталт „Пана Штукаревича", антрепренери зроблять свій вибір на користь останніх, а це означає, що на українській сцені знову пануватимуть „гопак і горілка".

Аналізові української драматургії було присвячено чимало критичних публікацій С. Черкасенка. Така його увага до цієї складової частини театрального процесу пояснюється насамперед вагомістю її впливу на розвиток національного мистецтва. Зіграла тут, безперечно, свою роль і особиста причетність критика до літературно-драматичної творчости. Втім, у його театральних рецензіях п'єса не затуляла собою головного предмета театральної критики — суті і значення вистави. Маючи досвід сценічного втілення власних драматичних творів, він ніколи не ототожнював п'єсу і власне виставу.

З рецензій С. Черкасенка видно, що він мав значний глядацький багаж. Обґрунтовуючи свої оцінки „театральних постановок", він часто і щедро користується порівняннями й аналогіями. За легкістю і елеґантністю, з якою він перекидає місточки від виконавця до виконавця, від одного театрального колективу до іншого, відчувається, що він добре орієнтується у сучасній йому театральній ситуації. Водночас об'єктами уваги Черкасенка-рецензента ставали лише ті вистави, які, на його думку, заслуговували серйозної розмови, були якимсь явищем.

Головним джерелом театральних вражень для С. Черкасенка, безперечно, був творчий доробок „Трупи українських артистів під орудою Миколи Садовського". Стаціонарні умови існування театру і сильний склад трупи дали змогу М. Садовському створити колектив, творчість якого вигідно вирізнялася на тлі численних „русско-малорусскихъ" антреприз. Не дивно, що у своїй рецензентській практиці він приділяв виставам цього театру особливу увагу.

---

[17] Провінціал [Черкасенко С.]. [Рец. на: Василенко В. Горбатий: П'єса на 3 дії з співами.— Харків, 1911.— 44с.]

Присвятивши театральному колективові під орудою М. Садовського більшість рецензій, він не приховував своїх симпатій. Черкасенко захоплювався високою культурою акторського виконання, яку демонстрували митці Театру М. Садовського, підкреслено радів з успіхів і щиро засмучувався прорахунками, акцентуючи увагу на репертуарній політиці й гармонійності всіх елементів сценічного дійства.

Оцінюючи конкретні вистави театру, С. Черкасенко дотримується основного критерію: якщо, на його думку, вистава хоч на крок просувала театр у напрямі європейських стандартів — він схвалював цю роботу; якщо ні — засуджував.

У 1914 році на сцені Театру М. Садовського з'являється вистава за п'єсою Л. Старицької-Черняхівської „Крила". Черкасенко відгукується на цю подію рецензією[18], яка не залишає сумнівів, що саме за таким мистецтвом він бачить майбутнє українського театру: „сидиш і відчуваєш, як виростає на очах український театр, як розбиває тісні рямки, в котрі втиснуто його обставинами".

Ця вистава з'явилася у репертуарі театру завдяки Северинові Паньківському, який обрав п'єсу Л. Старицької-Черняхівської для свого бенефісу. Знаючи, що критик протягом багатьох років був тісно пов'язаний з театром і особисто товаришував з багатьма акторами, можна припустити, що цей вибір С. Паньківський зробив-таки під впливом С. Черкасенка.

Наділяючи виконавців, які „й цим разом вийшли переможцями з трудного становища", найвищими епітетами, Черкасенко не приховує, що глядачі, особливо спочатку, поставилися до побаченого стримано. Але цей факт його не бентежить, адже аплодисменти, як він вважає, бувають „різною ціною досягнені", а в даному разі така холодна реакція зали легко пояснюється, бо ж „на сцені справжня буденна драма, яких безліч у житті. Нічого незвичайного для нас, слухачів-українців, але для прихильників старої етнографічної драми — усе незвичне: від першого й до останнього слова й руху". Іншими словами, ця вистава руйнувала стереотипне уявлення про український театр, що тоді побутувало. Вивівши на кін нових для тодішньої української сцени героїв із середовища інтеліґенції, які розв'язували свої проблеми на цілком іншому рівні, без тривіальних бійок і брутальних сварок, закцентувавши свою увагу й зусилля на психологічному боці розвитку сценічної дії, митці Театру М. Садовського, на переконання С. Черкасенка, успішно подолали ще одну сходинку на шляху до очищення національного театру від надмірного етнографізму. Саме ця обставина насамперед зумовила піднесений тон цієї рецензії критика.

Як творчу перемогу оцінив він і постановку „Ревізора" М. Гоголя. Його радує як творчий успіх самої вистави, так і те, що цей успіх був визнаний і глядачами, і критиками. Щоб зрозуміти радість Черкасенка, треба згадати, що появі цієї вистави передували публікації російськомовної преси, які досить скептично оцінювали перспективи спроби реалізувати на українській сцені „Ревізора". Але дійсність не тільки довела безпідставність таких сумнівів, а й показала, що „на сцені українського театру

---

[18] Ст. [Черкасенко С.] Бенефіс С. Паньківського // Рада.— 1914.— 25 янв. (7 лют.).— № 20.

славетна комедія не втратила анітрохи ні в своїй художности, ні у своїй сатиричній ущіпливости й дотепности. А чудова інтерпретація головних героїв дд. Садовським (городничий) і Мар'яненком (Хлестаков) просто одкривають нову сторінку в історії українського театру"[19].

Присвятивши Театрові М. Садовського більшість своїх театральних рецензій, С. Черкасенко не був апологетом цього театрального колективу. Він добре бачив недоліки і прорахунки театру. З його рецензій видно, що, пропонуючи цей театр за взірець, він не вважав його ідеальним, але, тверезо оцінюючи ситуацію, бачив своїм обов'язком підтримати те краще, що є на даний момент.

Черкасенкові-критикові взагалі не властива пасивна позиція. Якщо вистава йому подобається, він не просто висловлює схвальну оцінку, а закликає театр рухатись в обраному напрямі, далі розвивати вже досягнене. У критичних рецензіях просвічує бажання дати пораду, застерегти від помилки, підказати, як поліпшити виставу. Читаючи його рецензії, часто ловиш себе на думці, що він дивиться на вистави неначе з кабінету режисера.

Постановка „Нещасного кохання"[20] (за п'єсою Л. Манька) була розцінена Черкасенком як „засмічення репертуару". Він висловлює співчуття „сердешним" Ліницькій, Борисоглібській і Левицькому, які „з усіх сил" прагнули поліпшити „нещасний твір", але так нічого і не змогли зробити: „навіть „душераздирательные" місця нікого не вразили й не викликали звичайних у таких випадках крикливців".

Загалом схвально оцінивши виставу „Не так склалося, як жадалося"[21], він, однак, зауважує: „Не скажу, щоб мене задовольнила 5-та дія з отруїнням, збожеволінням і сокирою". Правда, цього разу, за його свідченням, акторам таки вдалося врятувати становище, і „п'єса мала успіх" у глядачів.

І в позитивних, і в неґативних рецензіях С. Черкасенка відчувається його щира зацікавленість у розвої українського театрального мистецтва. Безперечно, український театр — його біль і неспокій, але це не означає, що коло його театральних вражень обмежується лише виставами українських труп. Про це свідчить, наприклад, рецензія на „міщанську трагедію" Ф. Шіллера „Підступність і кохання"[22]. Ця публікація цікава насамперед тим, що, арґументуючи свої висновки, рецензент вдається до порівнянь побаченого ним цього разу на сцені з усією практикою українського театру.

Як „скандальний бік вистави" розцінив С. Черкасенко „декорації позавчорашнього спектаклю". Оформлення для трагедії Ф. Шіллера „вибрано було з того дрантя, що малося при театрі і яким український театр користувався тільки зрідка, прикрашаючи його обстановою до пристойного вигляду". Загальному ж враженню шкодило легковажне ставлення вико-

---

[19] Аматор [Черкасенко С.]. „Ревізор" на сцені Літнього Театра Купецького Зібрання // Рада.— 1912.— 10 авг. (23 серп.).— № 182.

[20] Черкасенко С. [Рец. на виставу за п'єсою Манька Л. „Нещасне кохання"] // Рада.— 1913.— 2 февр. (15 лют.).— № 28.

[21] Аматор [Черкасенко С.]. Літній Театр Купецького Зібрання // Рада.— 1912.— 31 іюля (13 серп.).— № 174.

[22] Аматор [Черкасенко С.]. Троїцький народній дім: [Рец. на виставу Театру руської драми „Коварство и любов" Ф. Шіллера] // Рада. — 1913.— 6 марта (19 берез.).— № 54.

навців, кожен з яких щосили прагнув „перетягти ковдру“ на себе. „Увесь час почувалося, що перед тобою не добре зорганізована, об'єднана одним творчим захватом трупа, а постова збираниця“. Особливо це впадає у вічі на тлі традиційно уважного й відповідального ставлення до проблеми акторського ансамблю в українському театрі, переконаний С. Черкасенко.

Публіцистичний спадок С. Черкасенка свідчить про його широке коло інтересів і ґрунтовну обізнаність у справах театрального мистецтва. Але у своїх театрально-критичних статтях він не виходить за рамки традицій, які склалися на той час у цьому жанрі публіцистики. Його статтям бракує доказовости, власне рецензійна частина здебільшого невелика. Підсумкові оцінки „театральних постановок“ уривчасті й нагадують радше констатацію. Та завдяки сповідальній, самокритичній частині його рецензії набувають вагомости та відчуття відвертости. Черкасенко-критик тяжів до проблемної розмови, до синтетичної оцінки вистав. Його театрально-критичним статтям завжди були властиві щирість і аналітичний погляд на явище.

Аналізуючи рецензії С. Черкасенка, доходиш висновку, що різним частинам театрального процесу він приділяє аж ніяк не однакову увагу. З його театральних публікацій важко зрозуміти, яка атмосфера панувала на сцені під час тієї чи іншої вистави. Цілком відсутній і опис мізансцен. Іноді згадуючи про художнє чи музичне оформлення вистави, він обмежується однозначною оцінкою. Не зустрічаються в його рецензіях згадки про якусь важливу деталь реквізиту чи театрального костюма.

Трохи більше уваги він приділяє режисурі. Серед „заслуг“ режисера С. Черкасенко підкреслює уміння вдало розподілити ролі між виконавцями, створення правдоподібних і вражаючих глядача масових сцен (званням неперевершеного майстра „живих картин“ він наділяє М. Садовського), а також зіграність акторського ансамблю. Крім того, режисер може „відредагувати“ п'єсу, скоротивши довготи і додавши таким чином виставі динамічности.

Певна річ, що стан режисури в українському театрі на початку XX століття не давав нагоди всерйоз обговорювати концептуальні рішення вистави. Критики переважно зосереджували свою увагу на відповідності вистави і її драматургічної основи. С. Черкасенка теж цікавить ця проблема, але він не знаходить її однозначного розв'язання. На його думку, все залежить від конкретної ситуації. Він охоче підтримує театр, якщо йому вдалося „оживити“ драматургію, надати п'єсі більшої видовищности, коли ж режисер-антрепренер обирає шлях спрощення психологічної дії вистави, у Черкасенка-критика така „трактовка“ викликає заперечення.

Цікаво також, що згадуючи в рецензіях режисерів, він ніколи не називає конкретних прізвищ. В його статтях режисура має анонімний або, так би мовити, знеособлений характер. Це пояснюється насамперед тим, що у свідомості Черкасенка, як і в більшості його колеґ, успіх чи неуспіх вистави ще не пов'язується з одним конкретним ім'ям.

С. Черкасенко був залюблений у театр. Він сприймає його як одвічне диво, котре може приносити радощі чи засмучувати, але ніколи не залишає байдужим. Роль головного чарівника у храмі театрального мистецтва С. Черкасенко незаперечно відводить акторові. Про це свідчить хоча б те, що переважна більшість його театральних рецензій присвячена акторським бенефісам.

Аналізуючи акторську творчість, Черкасенко передусім звертає увагу на здатність актора відтворити на сцені не тільки зовнішній бік ролі, а й домогтися створення повнокровного психологічного малюнку образу. Він цінує в акторському виконанні щирість, виразність, переконливість створеного образу, лаконічність у використанні сценічних засобів, виваженість і вивіреність кожного жесту й руху.

Непокоїла С. Черкасенка також і проблема точного „попадання" актора в роль, оскільки від того залежало, чи зможе він максимально повно реалізувати свої творчі можливості. Черкасенко не заперечує, що є ролі більш і менш виграшні, але, на його переконання, лише від таланту й такту актора врешті-решт залежить, чи приверне до себе увагу глядачів створений ним образ, чи ні.

Оцінюючи конкретні акторські роботи, критик дотримувався принципу рівноваги. Рецензуючи виставу, він прагнув згадати майже всіх виконавців, нікого не залишити поза увагою. Тому кожна його театральна рецензія містить своєрідну галерею акторських портретів. А своєрідність полягає у тому, що ці портрети створені Черкасенком за допомогою лише кількох епітетів. Не даючи розгорнутого аналізу акторських робіт, він за допомогою яскравих штрихів, вихоплених деталей домагається влучної і точної характеристики.

Втім, сукупність і лаконічність барв не приховують особистих симпатій Черкасенка. Його кумиром, незважаючи на непрості особисті стосунки, безперечно, був Микола Садовський. Особливо імпонує йому епічність таланту М. Садовського. Могутній голос „славнозвісного артиста", проникливий погляд, „величність постави" — усе це впевнює, що М. Садовський створений для ролей героїчного репертуару.

Наприклад, у рецензії на виставу „Богдан Хмельницький", яка йшла в бенефіс Садовського[23], Черкасенко, розмірковуючи, чому ця п'єса не має попиту в „провінційних українських трупах", доходить висновку: „Дивлячись на натхненну гру М. Садовського, тільки уявляв собі в ролі Богдана звичайного талановитого актьора, і для мене було зрозумілим, чому инші українські трупи, незважаючи на силу цікавих, вражаючих ефектів, які часом тільки й „вивозять" їх, цураються таких пьєс. Вони покажуть вам пьєсу, але не покажуть великого Богдана, який стоїть перед вами у ввесь свій велетенський зріст в інтерпретації М. Садовського. Для Богдана треба або Садовського, або актьора рівного йому, а инакше вийде не Богдан, а профанація і історії, і особи, і мистецтва".

Було б помилкою вважати, що Черкасенко-критик не помічав похибок свого кумира. Оцінюючи гру М. Садовського в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської „Гетьман Дорошенко", він зауважує, що Садовський-Дорошенко, безроздільно пануючи на сцені, залишає у тіні інших виконавців настільки, що жоден із них „не має змоги виявити в п'єсі себе, свій творчий хист". Таку „розстановку сил" Черкасенко визнає як „мінус" для вистави, але тут же знаходить виправдання для свого улюбленця: „пьєса йшла в бенефіс Садовського і бенефіціанта глядач бачив у всій красі"[24].

---

[23] Черкасенко С. Бенефіс М. Садовського // Рада.— 1912.— 29 іюля (11 серп.).— № 173.

[24] Черкасенко С. Український театр: Бенефіс М. Садовського. „Гетьман Дорошенко": Трагедія Л. Старицької-Черняхівської // Рада.— 1913.— 27 февр. (12 берез.).— № 48.

Високо цінував С. Черкасенко також І. Мар'яненка і Л. Ліницьку. Ці актори полонили його самостійністю і гнучкістю свого хисту, здатністю постійно самовдосконалюватись. Визнаючи, разом з іншими критиками, безсумнівний успіх цих акторів у ролях традиційного для українського театру „побутового" репертуару, Черкасенко не приховує, що особливо приваблюють його створені ними образи інтеліґентів і буржуа або, як тоді казали, „салонних героїв", які тільки-но торували собі шлях на українську сцену.

В уже згадуваній рецензії на „Крила" Л. Старицької-Черняхівської[25] він підкреслено захоплюється легкістю і невимушеністю Ліницької у ролі „талановитої письменниці" Ліни Федорівни. Зазначаючи, що „вся роля проведена дуже гарно", він особливо підкреслює „тонку нюансіровку", до якої вдалась актриса, створюючи цей образ. Роль чоловіка Ліни Федорівни, „популярного адвоката і приват-доцента" Віктора Олександровича, виконував І. Мар'яненко. Його робота теж була високо оцінена: „Бездоганним був д. Мар'яненко: в ролі головного героя драми „Крила" гра його вища всяких компліментів", — пише рецензент.

Певна річ, що в сценічному мистецтві сучасного йому театру С. Черкасенко цінував насамперед тих виконавців, які своєю творчістю розсували тісні рамки „побутового" театру і ламали усталений стереотип стосовно української культурної традиції. До акторів, які однаково впевнено почувалися у ролях чи то „побутового", чи то психологічного, чи навіть умовного характеру, крім І. Мар'яненка й Л. Ліницької, він зараховував С. Паньківського, Г. Борисоглібську, Ф. Левицького, Л. Хуторну, М. Вільшанського. Їхнє прагнення до точного й ретельного оброблення психологічних деталей, дбайливе ставлення до створення на сцені відповідного настрою Черкасенко розглядав як запоруку можливих змін у національному театральному мистецтві, на які він, як і всі проґресивно мислячі українські діячі, покладав особливі надії.

Цікаво, з огляду на раніше сказане, згадати рецензію С. Черкасенка, присвячену „улюбленцям українського громадянства й чужинців": М. Заньковецькій і П. Саксаганському[26]. Він визнає, що їхні гастрольні виступи, а саме вистави „Глитай, або ж Павук" і „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка", зайвий раз підтвердили, що силою свого таланту вони здатні примусити глядача забути про вбогість „нашвидку поставлених лаштунків", „дефекти дешевої, закутньої трупи" і „партацької гри без'язиких горе-актьорів". Але саме ця обставина наштовхує С. Черкасенка на невеселі роздуми: „Чи довго ще тягтиметься ця трагікомедія рідного мистецтва, коли найкращим силам нашим доводиться марно витрачати свій величезний хист у дешевих антихудожніх гопакедіях? Чому не спробувати широкої і вдячної арени, яку дає європейський репертуар?"

„Рідна стихія? Але мистецтво не є річчу вузько-національною", — переконаний Черкасенко.

Прагнучи прискорити процес розвитку рідного мистецтва, він вдається до невинних хитрощів. Пригадавши давнє інтерв'ю М. Заньковецької, в

---

[25] Черкасенко С. Бенефіс С. Паньківського // Рада.— 1914.— 25 янв. (7 лют.).— № 20.

[26] Театрал [Черкасенко С.]. Гастролі М. Заньковецької і П. Саксаганського у трупі Светлова / // Рада.— 1913.— 23 апр. (6 трав.).— № 92.

якому вона „висловлювала намір грати в пьєсах нового всесвітнього репертуару“, він висловлює підтримку таким планам актриси, оскільки це не тільки дало б змогу її талантові засяяти „новим, невмірущим в історії рідного театру блиском“, а й „було б прикладом для инших“, і нарочито підкреслює, що його не полишають сумніви щодо того, „чи діждемось ми здійснення того наміру?“ Це начебто риторичне, а насправді адресоване М. Заньковецькій запитання Черкасенко ставить не без розрахунку на те, що воно таки підштовхне актрису до виконання своїх „обіцянок“.

У критичних статтях С. Черкасенко послідовно і наполегливо впроваджував думку про необхідність реформування української сцени. Але розуміючи, що зміни не настануть зненацька, він у міру своїх сил намагався прискорити цей процес. Підкреслено вітаючи появу в театрі нових сил, Черкасенко з великою чуйністю і увагою ставиться до молодих акторів. Він зумів розгледіти іскорку таланту в Є. Долі, М. Певного, М. Дніпрової (Приємської), Гр. Маринича, Ю. Миловича ще на самому початку їхнього творчого шляху.

Черкасенко-критик щедро авансував підтримкою молоді обдарування, розуміючи, як важливо для актора-початківця відчувати впевненість у своїх силах. Він не скупився на теплі слова, відзначаючи здобутки, на які вже спромігся молодий талант або які лише обіцяв у майбутньому. „Чудово провів свою спокійну ролю Султана д. Івлів. Молодий артист володіє усіма даними, щоб згодом, по добрій школі, зробитись окрасою українського театру в співочих ролях“[27], — пророчо пише С. Черкасенко.

Критик з огляду на обставини дуже добре знав внутрішнє життя театру. Протягом багатьох років він, обіймаючи різні адміністративні посади в Театрі М. Садовського, мав змогу постійно відвідувати репетиції, брати участь у процесі створення вистав, спостерігати акторів у, так би мовити, неофіційній обстановці. Тому не дивно, що, згадуючи у своїх критичних публікаціях про театральні негаразди, він приділяє чимало уваги і проблемам організації театральної справи, які тоді стояли на часі.

У статті „Український театр“[28] С. Черкасенко водночас із творчими проблемами пише і про побутові незручності. Ось лише один із наведених ним прикладів. На початку 1913 року наказом губернатора частина Троїцького Народного Дому, приміщення якого тоді орендував Театр М. Садовського, була віддана під „салдацький постой“. Це стало причиною того, що актори мусили діставатися на сцену не через тепле фойє, а по темному й холодному переходу. Внаслідок того дехто з виконавців, застудившись, захворів, і театр мусив робити термінові заміни, що позначилося на творчому рівні вистав.

Серед найхарактерніших ознак тогочасного закулісного буття Черкасенко називає відсутність елементарних санітарних умов, протяги, погане освітлення у „гримерках“. Висловлюючи співчуття акторам, які мусять

---

[27] Черкасенко С. Український театр. „Запорожець за Дунаєм“ і „Вечорниці“ // Рада.— 1912.— 31 янв. (13 лют.).— № 25. За редакторським примірником газети „Рада“, який зберігається у Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського НАН України (далі — НБ НАН України), встановлено, що авторами статті були М. Павловський і С. Черкасенко (звідти і криптонім — П. Ч.), тому до уваги береться лише перша частина статті, яка належить перу Черкасенка.

[28] Аматор [Черкасенко С.]. Український театр: (Сезон 1912—1913 рр.) // Рада.— 1913.— 24 февр. (9 берез.).— № 46.

творити „високе мистецтво“ в таких „нелюдських умовах“, він підкреслює, що особливо гостро ці проблеми стоять у провінційних трупах. Тут до згаданого додаються ще й усі „принади“ кочового життя.

Цій темі Черкасенко присвятив цілу низку публікацій[29], більшість з яких написана ним у жанрі фейлетона. Він обурюється порядками, які панують у „русско-малорусскихъ“ трупах. Кабальна залежність акторів від антрепренера, мізерні заробітки, з яких за будь-яку провину відшкодовуються „вичоти“, безконечні виснажливі переїзди, життя у найдешевших готелях, усе це, на думку С. Черкасенка, призводить до нівелювання таланту, не дає змоги навіть справжньому обдаруванню розвинутись вусібіч.

Визнаючи позитивний внесок провінційної антрепризи у справу ознайомлення „широкої публічности“ з театральним мистецтвом, Черкасенко не бажає миритися з тим, що ці ж колективи „розбещують публіку“ низькопробними „драматичними малюнками з співами та танцями“[30]. Не шкодуючи іронії і сарказму, пише він про тих „горе-антрепреньорів“, які роблять ставку на любителів „малорассейщины“. Паразитуючи на українському слові, вони завдають непоправної шкоди „справді українському Театру“[31], підкреслює критик.

Втім, говорячи про мотиви добору репертуару і залежність театральних труп від смаків глядача, Черкасенко не стає у позу незворушного звинувачувача, а пропонує свій рецепт розв'язання цієї проблеми: „публіку ваблять співи, і з цим треба рахуватись; але прекрасні вокальні сили трупи можна використати влаштуванням концертних одділів, які замінили б брак улюблених співів у п'єсах“[32].

Ще одним лихом тогочасного театру Черкасенко називає „прем'єрство“. А приводом для розмови про це одночасно згубне й ганебне, на його думку, явище стала вистава „Талан“ за п'єсою М. Старицького.

„Це величезне лихо в сфері театрального мистецтва, що стає на перешкоді розвиткові й пишанню справжнього таланта, а часом, як от і в пьєсі, занапащає його зовсім, — переконаний С. Черкасенко. — Часто джерелом усього лиха робиться якась бездарність, що через свої непевні здібності зуміла взяти під „башмак“ того, хто керує трупою, хто вільний, як кажуть, в житті й смерти актьора [...] На чорнім тлі утворених таким чином стосунків за лаштунками гине талант, і мистецтво обертається в бруд“[33].

Пишучи про організаційні недоладності, які шматують театральний організм, С. Черкасенко залишається вірним собі. Його вміння за конкретними прикладами бачити явище і тут дається узнаки. Відштовхуючись від окремих імен і випадків, він прагне осмислити проблему загалом. На-

---

[29] Скептик [Черкасенко С.]. Голопузі антрепреньори // Рада.— 1912.— 22 авг. (4 верес.).— № 191; Провінціал [Черкасенко С.]. Глитай, або ж Павук // Рада.— 1912.— 5 сент. (17 верес.).— № 203.

[30] Z. [Черкасенко С.]. „Русско-малорусское“ мистецтво // Рада.— 1912.— 19 окт. (1 листоп.).— № 238.

[31] Провінціал [Черкасенко С.]. Жерці мистецтва: В русько-малоруській трупі // Рада.— 1912.— 26 апр. (9 трав.).— № 95.

[32] Черкасенко С. Бенефіс артиста І. Мар'яненка: („Серед бурі“: Драма Б. Грінченка. „На перші гулі“: Комедія С. Васильченка) // Рада.— 1913.— 8 февр. (21 лют.).— № 32.

[33] Аматор [Черкасенко С.]. Український театр: Бенефіс М. Вільшанського / //. Рада.— 1912.— 1 дек. (14 груд.).— № 275.

зиваючи причини театральних хвороб, Черкасенко наголошує, що корені цих проблем криються не тільки в самому театрі. Є тут і певна провина суспільства, яке, відповідно до своїх потреб, відвело українському театрові роль пасинка, а тому й ліки для „кардинального зцілення" треба шукати на державному рівні.

На початку XX століття автори дуже рідко підписували газетні чи журнальні статті справжнім ім'ям. Замість власного імени було прийнято використовувати псевдоніми, криптоніми, фразеоніми, астроніми тощо. С. Черкасенко теж дотримувався цього неписаного правила. За час публіцистичної діяльности в нього було близько чотирьох десятків псевдонімів та криптонімів. Свої театрально-критичні статті він підписував, зокрема, псевдонімами „Аматор" („Amator"), „Театрал" і „Педагог". Поява останнього псевдоніма невипадкова, адже за освітою С. Черкасенко — педагог. Педагогічне покликання позначилось на всій його публіцистичній діяльності. Оцінюючи драматичні твори, С. Черкасенко зважав і на їх виховну функцію. Особливо вимогливо він підходив до п'єс, розрахованих на дитячу аудиторію.

Підкреслюючи виховну місію українських п'єс для дітей за умови відсутности української школи, С. Черкасенко вважає, що, поставивши собі за мету написати дитячу п'єсу, драматург має усвідомлювати відповідальність за „виховний ефект". Рецензуючи п'єси М. Кропивницького „Івасик-Телесик"[34] і „По щучому велінню"[35], він критикує автора за „брак поетичности, вульгарність тону й вислову", а бажання пожвавити дію „казки для дітей в лицях" сценами з питтям горілки і брутальною лайкою узагалі вважає чимось „недоречним і диким". Чого може навчитись дитина, питає С. Черкасенко, дивлячись, як Хома (прототип російського Ємелі з казки „По щучьему велению, по моему хотению") примушує заради розваги до нестями „садити гопака навприсядки" своїх батьків. „Мораль" казки — перемога добра над злом — переводиться таким чином нанівець"[36],— пише рецензент.

Приклад М. Кропивницького доводить, що мало „бути добрим драматургом" і досконало знати умови сцени — „мірка дорослих не приходиться до дитячої душі". Для того, щоб написати добру й корисну п'єсу для дітей, робить висновок С. Черкасенко, крім „хисту драматурга" треба мати також „педагогічне чуття і знання дитячої психології".

Немає сумніву, що коли в такій самій рецензії критик пише про своє „цілком негативне" ставлення до дитячого театру як явища, у ньому промовляє насамперед педагог. Свою позицію він мотивує тим, що вистави за участю дітей-акторів нічого, крім „звичайних заздрости й ворожнечі, а також чванливости й небажаного хворобливого самолюбства", малюкам не дають. Спираючись на власний педагогічний досвід, він зазначає, що „думки, безсонні ночі, страх перед „проваломъ", підготовка, завчання ро-

---

[34] Педагог [Черкасенко С.] // Рада.— 1911.— 15 дек. (28 груд.).— № 282. [Рец. на: Івасик-Телесик: Казка для дітей в лицях у 4-х одмінах / Звіршував М. Л. Кропивницький.— Полтава, 1911.— 34 с.]

[35] Педагог [Черкасенко С.] // Рада.— 1912.— 18 апр. (1 трав.).— № 88. [Рец. на: Кропивницький М. Л. По щучому велінню: Казка за-для дітей у 3-х діях.— Полтава, 1912.— 34 с.]

[36] Там само.

лей, репетиції", які передують виставі, „страшенно кепсько одбиваються на дитячій нервовій системі і взагалі на здоров'ї". А відтак, знаючи про турботливе й уважне ставлення Черкасенка-педагога до дитячої особистості, стає зрозумілим, чому така практика „впорядкування дитячих свят" не знаходить у нього підтримки.

Рецензуючи „дорослі" п'єси, С. Черкасенко також приділяє увагу їх виховним якостям. З огляду на цю тезу варто згадати його рецензії на п'єси Бориса Грінченка. Б. Грінченко, як і С. Черкасенко, починає свій шлях педагогом. Вважаючи себе „свідомим просвітянином", він дещо гіперболізував роль освіти. Тож не дивно, що і свою драматургічну творчість Грінченко розглядав насамперед як певну освітницьку „місію".

С. Черкасенко тепло відгукується про твори цього драматурга, вбачаючи в ньому свого однодумця-освітянина. П'єси „Степовий гість" і „Серед бурі"[37] написані „доброю мовою", вони „інтеліґентні", в основі фабули цих драм лежать „шляхетні думки й почування". Одно слово, вони матимуть позитивний вплив на глядача. Правда, їм бракує „сили й художности Карпенкових історичних п'єс", але вони мають успіх у „середньої публіки" і могли б стати чудовою заміною драматичного „мотлоху", який заполонив українську сцену: „елементу, що грає на поганих інстинктах юрби, у цих п'єсах нема й знаку, тому вони зробилися б прекрасним виховничим знаряддям для публіки, що звикла важити в українському театрі на балаган", — підкреслює критик і радить театрам якомога уважніше придивитися до цих творів та прикрасити ними свою репертуарну афішу.

С. Черкасенко, як і більшість його сучасників, встиг долучитися до різних галузей людської діяльности. Театр, педагогіка, публіцистика, літературна творчість — ось аж ніяк не повний перелік його інтересів. Не дивно, що часом ці інтереси перехрещувались. Таке взаємозбагачення продукувало свіжий погляд на звичні вже речі, помітно урізноманітнюючи світосприйняття критика.

Театрально-критичні статті становлять органічну, але незначну (у кількісному вираженні) частину публіцистичної спадщини С. Черкасенка. Це пояснюється, зокрема, тим, що його рецензентська практика обмежується лише п'ятьма роками. Почавши активно виступати як театральний критик десь із 1910 року, вже 1914 р. він перестає публікуватися*.

На жаль, такий короткий часовий проміжок не дає можливости говорити про серйозну еволюцію його поглядів чи про зміни в його театральних уподобаннях. Театрально-критичні публікації С. Черкасенка — це відображення його ставлення до обмеженого періоду розвитку театру, але саме рецензії не залишають сумніву, що за цей час він цілком устиг сформуватися як критик і знайти свій власний стиль викладення матеріалу.

Найперше, чим до себе привертають увагу рецензії Черкасенка, — це відчуття непідробної зацікавлености автора в порушених ним проблемах. Його статтям не властива педантична логічність побудови. Головне — точно передати своє сприйняття у найбільш придатній для кожного конкретного випадку формі.

[37] Черкасенко С. Бенефіс артиста І. Мар'яненка...

* У 1914 р. з цензурних міркувань (у зв'язку з початком Першої світової війни) були заборонені всі україномовні періодичні видання.

Препаруючи те чи інше явище, Черкасенко-критик робить парадоксальні, а іноді й узагалі нелогічні на перший поверховий погляд висновки. Звідси враження незавершености думки і навіть зайвої запальности суджень. Але це оманливе враження. Насправді ж белетристичний дар С. Черкасенка допомагав йому трансформувати логічну стрункість думки в метафоричне судження. Робота думки в його статтях залишається за рамками публікації, а її місце заповнює поетичний і цілком конкретний художній образ.

Спиридонові Черкасенкові не судилося випередити свій час. Він не залишив ні пророчих передбачень, ні глибоких теоретичних праць у галузі театрального мистецтва. Свідомо обравши собі скромну позицію рецензента сучасної йому драматичної продукції і поточного репертуару, тихо й наполегливо робив свою справу. С. Черкасенко не увійшов до складу найталановитіших і уславлених критиків чи літописців театру свого часу, але інтерес до його творчості цілком виправданий. Він належить до тієї групи авторів, яка, ідучи слідом за тонкими теоретиками і блискучими рецензентами, залишила по собі скромний спадок, але чий вплив на мистецтво сцени був загалом вельми плідний.

Tetiana ZHYTS'KA

SPYRYDON CHERKASENKO AS A DRAMA CRITIC

Spyrydon Cherkasenko (1876—1940), a renowned poet, prose writer, dramatist, publicist, pedagogue, public and cutural figure, is among the notable generation of great Ukrainians who so convincingly and vividly emerged at the dawn of the 20th c. while striving to expand the limits of the national cultural paradigm. In particular, Cherkasenko's reviews provide support for this statement. His output was the first to become the subject of scholarly research. The emotional colouring of his critical expressions and active position as regards the reviewed events and problems of the Ukrainian theatrical life appear to be the most characteristic features of Cherkasenko's creative style. The consistent analysis of Cherkasenko's critical legacy offers strong evidence for the fact that his critical statements on national dramatic achievements were based on the perceived need for reforming the Ukrainian stage, which was a topical subject at the time.

Олена БОНЬКОВСЬКА

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТР ТОВАРИСТВА „УКРАЇНСЬКА БЕСІДА“ В РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ (СТРІЛЕЦЬКИЙ ТЕАТР)

В історії розвитку українського драматичного театру галицький театр Товариства „Руська Бесіда“ посідає особливе місце, створивши в контексті таких визначних явищ національної театральної культури, як діяльність плеяди корифеїв української сцени (М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, М. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька), „Молодого театру“ і „Березоля“ на чолі з Лесем Курбасом власне свою, притаманну тільки Галичині, своєрідність і неповторність.

Упродовж діяльности з 1864 по 1914 рік цей театр, переборюючи різноманітні труднощі соціально-політичного й матеріального характеру, залишався не просто єдиною на теренах поневоленої Австро-Угорщиною Галичини українською професійною сценою, а й відігравав надзвичайно важливу, необхідну в умовах імперії роль оплоту та єднання національної ідеї і духу.

Перша світова війна внесла значні корективи в зовні злагоджену роботу галицького театру Товариства „Руська Бесіда“. Постало питання про дальше функціонування чи ліквідацію його трупи. Але в даному разі існування української сцени залежало не так від скрути воєнного часу, як від специфіки театральної інституції як такої, основна місія якої у період війни полягає в аґітації і пропаґанді. Світова практика показує, що держава в такій ситуації, як звичайно, виступає зацікавленою стороною і стає ініціатором утворення подібних театральних колективів, беручи їх на своє утримання і надаючи їм статусу військових[1].

Зрозуміло, що діяльність української трупи в межах Австро-Угорської імперії у період Першої світової війни була не тільки небажана, а й певною мірою небезпечна. Статус поневоленої нації унеможливлював державне замовлення на український військовий театр. Австро-угорська влада, навпаки — зробила все можливе, щоб зреорганізувати єдиний у Галичині український театр Товариства „Руська Бесіда“, трупу якого вій-

---

[1] Wosiek Maria. Polskie teatry wojskowe, 1915—1922 // Pamiętnik Teatralny.— Warszawa, 1980.— Zesz. 1.— S. 102—107.

на захопила на гастролях у Борщові на Тернопільщині. Відразу ж весь її основний чоловічий склад було мобілізовано до австро-угорської армії, а російсько-підданих узято в полон[2] (зокрема подружжя Дорошенків, Польових[3], Бореллі[4]). Частина акторів, утікаючи від ворожої російської армії, переїхала до Тернополя: Ганна Юрчакова, Антоніна Осиповичева, Микола Бенцаль, Олена Бенцалева, Іван Рубчак, які в 1915—1917 рр. становитимуть основу Тернопільських Театральних Вечорів спочатку на чолі з Лесем Курбасом, а з 1916 р. — з М. Бенцалем[5].

Інша частина трупи опинилася у Львові, котра, як інформував Клим Поліщук, перебивалася випадковими заробітчанськими виступами, зокрема в казино „Bristol". З ініціативи Василя Коссака — актора театру Товариства „Руська Бесіда" з 1903 р., який на момент 1914 р. не працював у його трупі і перебував у Львові, був організований т. зв. Легкий Театр, який поставив навіть „Наталку Полтавку" І. Котляревського[6]. Проте заборона російського коменданта м. Львова будь-яких вистав українською мовою змусила В. Коссака прикритися т. зв. легковажним мініатюрним театриком у „Cassino de Paris" (тепер приміщення Львівського молодіжного театру ім. Леся Курбаса), репертуар якого становили впорядковані В. Коссаком популярні арії з відомих опер і оперет та українські пісні[7].

Лише в липні 1915 р. внаслідок т. зв. Горлицької операції ворожі війська покидають Львів[8]. Однак В. Коссакові не вдається домогтися протекторату над театром Товариства „Руська Бесіда", оскільки під час російської окупації з наказу військового командування Товариство взагалі припинило свою діяльність (1.10.1914—22.05.1915). А офіційне відновлення його роботи 1 липня 1915 р. виявилось неправочинним, позаяк більшість його членів ще не повернулася з еміграції, а також через воєнну розруху[9]. Тому В. Коссак на власну відповідальність створює самостійний Український Людовий Театр, який поперемінно працює то в залі „Сокіл-Батько" Товариства „Дністер" на вул. Руській, то у приміщенні польського Товариства „Gwiazda" на вул. Францишканській (тепер вул. В. Короленка)[10].

---

[2] Центральний Державний Історичний Архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 514, оп. 1, спр. 19, с. 38.

[3] Ймовірно, у театрі „Руської Бесіди" до війни працювали брати або однофамільці Олексій та Іван Польові. У ЦДІА України у Львові (ф. 514, оп. 1, спр. 39, с. 23) зберігається коротка записка (4 вересня 1915 р.) до Хвального Виділу „Руської Бесіди" від актора львівського українського театру І. Польового, який вже 14-й місяць перебував у таборі інтернованих.

А в епістолярній збірці актора того ж театру А. Нижанківського є лист від Альоші Польового (ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 103, с. 85—86), який також уже 1,5 року перебував у таборі інтернованих у Ланцуті. Він згадує про Івана — очевидно, мається на увазі близька особа, можливо — уже згадувана.

[4] Кілька слів про наш театр // Шляхи.— (Львів), 1916.— № 2—3.— С. 349.

[5] Демчук Т. Антоніна Осиповичева — краса і гордість театру // Наша культура.— Варшава, 1969.— № 5.— С. 14; Гайда Я. Тернопіль в історії українського театру // Шляхами Золотого Поділля.— Нью-Йорк, 1983.— С. 220.

[6] Кілька слів про наш театр.— С. 349—350; К. Л[авринов]ич [Клим Поліщук]. Василь Коссак // Театральне мистецтво.— (Львів), 1923.— № 1.— С. 11.

[7] К. Л[авринов]ич [Клим Поліщук]. Василь Коссак.— С. 11; Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині.— Львів, 1934.— С. 155—156.

[8] Литвин М., Науменко К. Історія галицького стрілецтва.— Львів, 1990.— С. 27.

[9] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 144, с. 22.

[10] Там само.— Спр. 146, с. 1.

Незважаючи на скрутні побутові умови, В. Коссак зумів на цей час організувати повноцінну театральну трупу в складі 31 особи[11], про що з гордістю повідомляв Іван Герасимович у львівській газеті „Українське Слово": „Велике признання належить п. Коссакові, що за такий короткий час вдалось йому зібрати дружину, що майже ні в чім не уступає дружині нашого довоєнного театру"[12].

За той час, — як зазначено у звіті з артистичного ведення українського театру за перше півріччя 1914 — друге півріччя 1915 років, — на сцені театру було відновлено постановки опер М. Аркаса „Катерина" й Л. Лопатинського „Еней на мандрівці", драм „Сонце Руїни" В. Пачовського, „Соколики" Г. Цеглинського, „Степовий гість" Б. Грінченка, а також здійснено нові постановки: „Відьма" В. Трахтенберґа, „Дядя Ваня" А. Чехова, „За синім морем" Я. Гордіна, „Дві сім'ї" М. Кропивницького, „Дім вар'ятів" М. Балуцького, „Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка, „Танець чиновників" Л. Бірінського, „За Німан іду" В. Александрова, „Орфей у пеклі" Ж. Оффенбаха[13].

Однак акторський склад трупи явно не відповідав репертуарному навантаженню. На контрасті з жіночою частиною, основу якої становили такі визначні професійні сили, як Катерина Пилипенко-Бучма (дружина актора А. Бучми), Катерина Козак-Вірленська, Катерина Рубчакова, Ольга Левицька (сестра А. Бучми), Наталка Левицька, сестри Антоніна і Василина Парахоняківни, Ірина Коссак, а також Анна Куривчаківна, Пацулівна, Бодакова, брак чоловіків був особливо відчутний. Окрім ще не мобілізованих професійних артистів Володимира Неділки, Амвросія Нижанківського, Євгена Коханенка, до співпраці залучали різноманітні чоловічі сили — переважно це були аматори-початківці: Осип Бодак, Михайло Онуфрак, Володимир Демчишин, Теодор Костів, Кривокульський, Лесь Новіна-Розлуцький, Лесь Гринішак, Осип Прибильський, Іван Дівнич, Едерський, Бабуняк, Бокал, Михайло Луцький, Сіменович, Калиман та ін.[14] Рятуючи ситуацію, на українській сцені виступив навіть відомий український прозаїк-новеліст, молодомузівець Михайло Яцків у ролі Миколи в „Украденому щасті" І. Франка (30 січня 1916 р.)[15].

Але цей згаданий акторський чоловічий склад був дуже нестабільний і плинний, оскільки переважна більшість його учасників залишилась військовозобов'язаною: і якщо деякі з них могли якимсь чином поєднувати свою службу у Львові з роботою у театрі, то другі працювали в ньому лише на час відпустки, а інших знову ж таки мобілізовували на фронт.

Тому послуговуватись згадуваним репертуаром стало важко. Частіше ставили п'єси народно-побутового характеру або т. зв. п'єси „зі співами й танцями" („Наталка Полтавка" І. Котляревського, „Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, „Соколики" Г. Цеглинського, „Ой, не ходи, Гри-

---

[11] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 19, с. 40.

[12] І[ван] Г[ерасимович]. З театру // Українське Слово.— (Львів), 1915.— 27 лип.— С. 3; Новинки. Загальні збори Товариства „Українська Бесіда" // Діло.— 1916.— 6 лют.— С. 3.

[13] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 19, с. 40—41.

[14] Там само.— Спр. 74, с. 27; ф. 514, оп. 1, спр. 144, с. 26, 28; Волинець С. Стрілецький театр. Наш театр: У 2 т.— Нью-Йорк, 1975.— Т. 1.— С. 96—99.

[15] Оповістки. Львівський український народний театр Товариства „Бесіда" // Українське Слово.— 1916.— 27 січ.— С. 4.

цю“ і „За двома зайцями“ М. Старицького, „Нещасне кохання“ Л. Манька тощо). Вибір таких вистав зумовлювали дві взаємопов'язані причини: по-перше, вони завжди мали популярність серед публіки і постійно входили до „касового“ репертуару українського галицького театру. Своєю чергою, це ґарантувало добру обізнаність з текстами цих п'єс акторів-початківців, що на перших порах полегшувало їм роботу на сцені.

Тим часом з початку 1916 р. у Львові починає активно відновлювати свою роботу Товариство „Українська Бесіда“[16] (зміна назви „Руська Бесіда“ на „Українська Бесіда“ була ухвалена на загальних зборах товариства 29 січня 1916 р.)[17], призначивши театральним референтом професора Івана Туркевича[18]. Товариство бере під свій протекторат Український Людовий Театр В. Коссака, надаючи йому право працювати під своєю егідою, тим самим забезпечуючи театрові певну фінансову і юридичну підтримку[19]. На підставі такої угоди організація театрального процесу стала підпорядковуватись вимогам Товариства: від нього залежали затвердження репертуару, кількість вистав, проведення репетицій, контроль над роботою акторів і технічного персоналу тощо[20].

Однак „Українська Бесіда“ не змогла забезпечити свій театр постійним довоєнним приміщенням Музичного товариства ім. М. Лисенка (надалі орендували залу „Сокола-Батька“), а з іншого боку, склад трупи, як і раніше, був обмежений у чоловічих акторських силах. Усе це об'єктивно ускладнювало повноцінну діяльність театрального колективу. Серед широких кіл львівської інтеліґенції піднімається хвиля невдоволення, зокрема журнал стрілецької творчої молоді „Шляхи“ (редактор Федь Федорців) саркастично зазначав, що репертуар „новоприставленого до життя“ театру становлять „усякі кабаретково-опереткові уривки“, а якщо той і здатен удосконалитись, то хіба що п'єсами „Ой, не ходи, Грицю“ або „Нещасне кохання“[21].

В єдиному на той час професіональному українському театрі в Галичині склалася така критична ситуація, яка потребувала термінового вирішення, оскільки керівництво Товариства „Українська Бесіда“ було змушене звітувати перед Крайовим Виділом за надані йому державні кошти і мотивувати потребу подальших. Тому, своєю чергою, Товариство поставило перед директором Василем Коссаком нові вимоги, лише при виконанні яких театрові надаватиметься визначена субвенція у розмірі 800 корон щомісячно. Передусім річ тут полягала в необхідності укомплектування сталої трупи принаймні в межах 20 осіб і оркестру з 7-ми осіб; по-друге, постало питання про призначення режисера як окремої одиниці[22].

Хоча не можна стверджувати, що директор В. Коссак як зацікавлена сторона не намагався вирішити питання складу трупи раніше. Зокрема, він розшукав у Чернівцях відому артистку „Руської Бесіди“ Катерину

---

[16] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 144, с. 22.
[17] Новинки // Діло.— 1916.— 6 лют.— С. 3.
[18] Там само.— С. 3.
[19] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 139, с. 1, 4.
[20] Там само.— С. 1.
[21] Кілька слів про наш театр.— С. 349.
[22] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 139, с. 4.

Рубчакову[23], яка вже 25 березня 1916 р. з'явилася на львівській сцені: „Старе „Нещасне кохання", — писала преса, — мало в той вечір свої ясні моменти, коли виступала К. Рубчакова в ролі Варки"[24].

Зрештою, відразу після звільнення Львова В. Коссак також підпав під мобілізацію. Але військова служба театрального директора проходила у Збірній Станиці Українських Січових Стрільців у Львові[25], що давало йому можливість і надалі працювати над організацією українського театру[26].

Власне Леґіону Українських Січових Стрільців, сформованому в складі австро-угорської армії у вересні 1914 року, належить чи не основна заслуга у функціонуванні українського театру Товариства „Українська Бесіда" під час війни. Командування УСС добре усвідомлювало всю важливість театру як живої національної пропаґанди для українського народу в Галичині, для українських вояків австрійської армії, а також січових стрільців. Однак, не маючи можливостей надати театрові „Української Бесіди" статусу військового, воно використовувало всі доступні йому засоби, щоб сприяти в долі своєї єдиної на той час національної театральної трупи. Тому в ретроспекції спогадів сучасників театр Товариства „Українська Бесіда" в період Першої світової війни дістав назву Стрілецького, позаяк основний чоловічий склад його становили актори у стрілецьких одностроях.

Театральний відділ Товариства „Українська Бесіда" з ініціативи В. Коссака повсякчас звертався до військового командування УСС із проханнями надати тимчасові відпустки тим чи іншим січовим стрільцям, які раніше були дійсними членами трупи, або тим, котрі вже під час війни працювали в театрі і зарекомендували себе талановитими акторами. Зокрема, 15 січня 1916 року в Постій УСС надійшло подібне прохання стосовно Леська Гринішака, Осипа Онуфрака, Осипа Горака, Іларія Балабуняка, Степана Волинця, Михайла Луцького і Луки Мишуги, яке, однак, було відхилене з огляду на свою неправомірність під час воєнних маневрів, тим паче, що згадувані особи вже два рази користувалися відпустками до Львова[27].

---

[23] Лист К. Рубчакової до А. Нижанківського у Відні // ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 103, с. 89—91. У Чернівцях К. Рубчакова разом із дочками Ярославою і Надією опинилася зовсім випадково, позаяк після розпаду трупи „Укр[аїнської] Бесіди" в Борщові у 1914 р. вона з сім'єю (Іван Рубчак) залишилася на батьківщині — у Чорткові на Тернопільщині. В час її перебування з дітьми в монастирі оо. Василіян у с. Улашківцях біля Чорткова розпочалися військові дії, що змусило К. Рубчакову відступати разом з австро-угорською армією у бік Мукачевого. Тут же вона згадує, що, ймовірно, згодиться на запрошення В. Коссака працювати у Львові, оскільки в Чернівцях нема ніяких засобів до існування.

[24] Виступ Катерини Рубчакової // Українське Слово.— 1916.— 2 берез.— № 81.— С. 3.

[25] Львівська Збірна Станиця УСС (комендант сотник Михайло Волошин, до війни адвокат, дириґент студентського хору „Бандурист") була підрозділом Коша УСС (комендант сотник Никифор Гірняк, учитель гімназії у Рогатині), що на початку війни дислокувався у с. Сколе, а потім ближче до фронту — у с. Пісочне. Збірна Станиця займалася набором поповнення до січового війська на території усієї Галичини. Це була також своєрідна база, де добровольці збиралися й звідки йшли на фронт. В останні роки війни Станиця УСС у Львові не лише стала мобілізаційною базою, а й перетворилася на політичний центр найбільш радикального українства. (Мороз В. Україна в XX ст.— Тернопіль, 1992.— С. 77; Литвин М., Науменко К. Історія галицького стрілецтва.— С. 29—30.)

[26] К. Л[авринов]ич. [Клим Поліщук]. Василь Коссак.— С. 11—12.

[27] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 161, с. 1.

Поза тим усі претензії щодо невлаштованости й невизначености театральної трупи „Української Бесіди" раптом сипляться на того ж Коссака. Серед членів діючого складу проводилось, навіть засідання (присутні: Коссак, Неділка, Онуфрак, Гринішак, Сім'янович, Бабуляк, Дівнич, Прибильський, Демчишин, Семань), на якому засуджено діяльність Коссака як режисера й адміністратора. В докір йому ставились орієнтація на касовий репертуар, необ'єктивність у визначенні виконавців ролей, невизначеність місця і часу репетицій, брак реквізиту, незадовільність заробітної платні[28]. Водночас протокол зборів зафіксував певну нерішучість у відповідях деяких акторів, зокрема Володимира Неділки[29]. Така поведінка наштовхує на думку, що засідання проводилось із примусової волі, тим паче, що в уже згадуваній статті в журналі „Шляхи" прочитується натяк на давні тертя у відносинах між „Українською Бесідою" та В. Коссаком[30].

Але, незважаючи на об'єктивність чи суб'єктивність тих чи інших звинувачень, поставлені „Українською Бесідою" питання залишаються невирішеними. І Товариство звертається до іншого способу: 15 березня 1916 р. оголошує у пресі конкурс до 15 квітня того самого року на посаду директора Українського народного театру у Львові[31].

На конкурс зголосилося декілька осіб: Василь Коссак — директор театру[32], Йосиф Миронович — у минулому судовий чиновник, Євген Кордасевич — актор-аматор, який після закінчення Львівської академічної гімназії присвятив себе вивченню літератури й драматичного мистецтва, зокрема слухав лекції у приватній драматичній школі, Альфред Будзиновський — державний урядовець і Андрій Шеремета — професійний актор із 15-літнім досвідом роботи в театрі „Руської Бесіди" від часів І. Біберовича до 1905—1906 рр., коли у Львові працював М. Садовський[33].

При розгляді кандидатур Товариство зупинилося на особі Альфреда Будзиновського, який мав досвід роботи в аматорських колективах[34], а також був організатором сокільсько-січового руху і туризму в Галичині, автором популярних статей на туристичні теми і путівника „Туристика"[35]. Велику роль тут відіграла програма майбутньої діяльности театру, де Будзиновський, на відміну від інших претендентів, детально обґрунтовував своє функціональне навантаження власне як адміністратора

---

[28] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 132, с. 2—3.

[29] Там само.

[30] Кілька слів про наш театр.— С. 349.

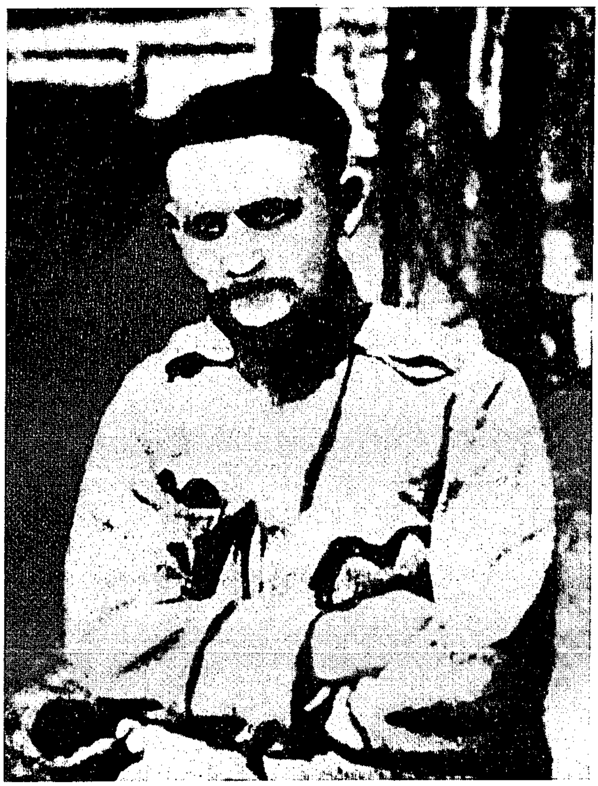
[31] Українське Слово.— 1916.— 15 берез.— № 70.— С. 4; Діло.— 1916.— 15 берез.— № 71.— С. 4.

[32] Очевидно, саме в той час В. Коссака і В. Неділку як військовозобов'язаних, незважаючи на висновок лікаря від 9 лютого 1916 р. про незадовільний стан їх здоров'я, відкликають на фронт. Оскільки 9 квітня 1916 р. театральний референт І. Туркевич, апелюючи до незвичайних професійних якостей В. Коссака як театрального директора і В. Неділки як театрального капельмейстера, звертається до полкової управи УСС із проханням надати цим січовим стрільцям довготривалі відпустки до Львова. З огляду на відмову подібне клопотання, ураховуючи Амвросія Нижанківського, було подане до Міністерства військових справ у Відні (ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 161, с. 4—5, 9), яке, ймовірно, на даний момент також залишилось без відповіді, оскільки вже пізніше (1917—1918) імена цих акторів зустрічаються у складі трупи „Української Бесіди".

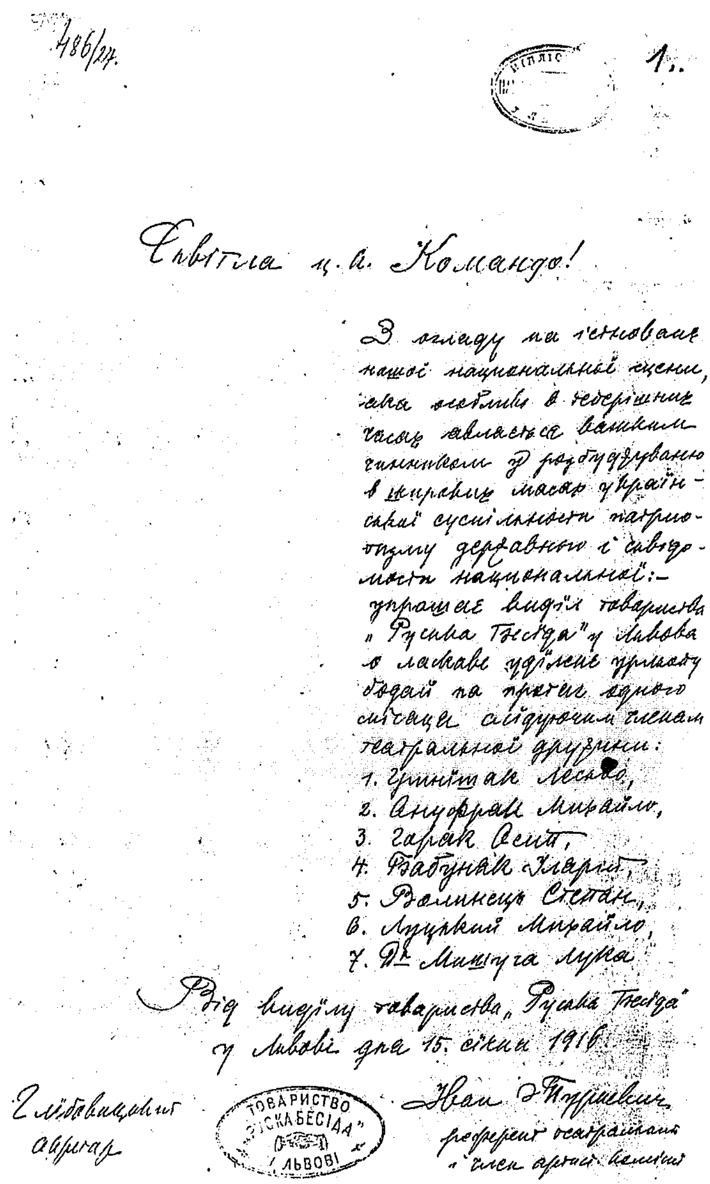
[33] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 162, с. 5—6, 7, 8, 9—12, 16.

[34] Театр „Бесіди" у Львові // Шляхи.— 1915—1916.— С. 477.

[35] Енциклопедія Українознавства.— Львів, 1993.— Т. 1.— С. 180.



Олесь Новіна-Розлуцький. 1916 р.



486/27

1.

Світла ц. к. Командо!

З огляду на значінє нашої національної сцени, яка особливо в теперішних часах являється важним чинником в розбудженю в ширших масах української суспільности патріотизму державного і свідомости національної: — упрашає виділ товариства „Руська Бесіда" у Львові о ласкаве уділенє урлопу бодай на протяг одного місяця слідуючим членам театральної дружини:

1. Гриніщак Лесьо,
2. Онуфрак Михайло,
3. Горак Осип,
4. Бабуняк Іларіон,
5. Волинець Степан,
6. Луцький Михайло,
7. Др Мишуга Лука.

Від виділу товариства „Руська Бесіда" у Львові дня 15. січня 1916.

Глібовацький секретар

Товариство „Руска Бесіда" у Львові

Іван Туркевич референт театральний і член артист. комісії

Лист театрального відділу товариства „Українська Бесіда" до головного командувача УСС з проханням надати відпустки артистам-стрільцям – членам театрального гуртка Лесеві Гриніщаку, Михайлові Онуфраку, Осипові Гораку, Іларіонові Бабуняку, Степанові Волинцю, Михайлові Луцькому, Луці Мишузі. 15 січня 1916 р.

(управителя, урядника) театру, який лише б формально виконував обов'язки театрального директора. Тобто Будзиновський відмовлявся від вирішення концептуальних творчих питань, віддаючи право першости Товариству „Українська Бесіда" як власникові театру. Водночас він повністю брав на себе відповідальність за організацію театрального процесу, зокрема фінансування, чітко розподіляючи процентне співвідношення між субвенцією, доходом, прибутком, витратами, заробітною платнею акторів і технічного персоналу.

Альфред Будзиновський, як і всі інші претенденти, також брав на себе зобов'язання сформувати повноцінний чоловічий акторський склад трупи. Він запропонував реальний вихід із ситуації: з прибутку від вистав, а не із субвенції Товариства, виділяти для українських Збройних сил із добродійною метою певну грошову допомогу, що забезпечувало б театрові більш обґрунтовану підставу для прохання звільнити зі служби тих чи інших стрільців-аматорів[36].

Такий спосіб організації театральної справи не міг не задовольнити Товариство, і 15 квітня 1916 р. збори „Української Бесіди" вирішують керівництво Українським народним театром з 1 травня віддати Альфредові Будзиновському[37].

Приступаючи до виконання своїх обов'язків, новопризначений директор опублікував в „Українському Слові" статтю „Організація театру"[38], в якій наголошувалося на визначальній ролі актора в театральному процесі, адже тільки йому може належати право розподілу власного продукту праці. Хоча в даному разі рівень заробітної платні актора залежав би лише від його зайнятости і висоти цілого театрального прибутку. Своєю чергою А. Будзиновський зобов'язувався виконувати лише функції адміністративного керівника, не претендуючи на надлишок від доходу.

Незважаючи на всі задекларовані пропозиції новопризначеного директора, функціонування трупи „Української Бесіди" передовсім залежало від чоловічих акторських сил. Оскільки надія на співпрацю з львівськими аматорськими театрами (ім. І. Котляревського, Український Ювілейний Театр, Сокільський, Січовий, Людовий та ін.[39]), очевидно, не дала позитивного результату, то Будзиновський, як і його попередник В. Коссак, був змушений і надалі звертатися до УСВ із проханнями надати відпустки тим чи іншим стрільцям. Намагаючись домогтися принаймні відносної стабільности акторського чоловічого складу, А. Будзиновський разом з І. Туркевичем подає клопотання до Леґіону УСС, а з часом і до вищого австро-угорського командування про надання довготривалих службових відпусток окремим січовим стрільцям, апелюючи до прикладу польського і єврейського театрів у Львові, які здобули статус військових, а тому їхні актори не підлягали мобілізації[40].

Однак підтримка українського національного театру для Австро-Угорщини в умовах світової війни була не особливо вигідна, і, звичайно, авст-

[36] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 162, с. 9—12.

[37] Новинки // Діло.— 1916.— 18 квіт.— № 100.— С. 3.

[38] Будзиновський А. Організація театру // Українське Слово.— 1916.— 22 квіт.— № 104.— С. 5—6.

[39] Оповістки // Діло.— 1916.— 30 квіт.— № 109.— С. 4.

[40] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 161, с. 4—5.

рійське командування намагалося іґнорувати подібні апеляції. Але для українського січового стрілецтва, як зазначено раніше, значення театру — оплоту національної ідеї і духу, залишалось незаперечним.

У Леґіоні УСС із самого початку його створення була вкладена ідея не тільки національної гвардії, а й її культурно-просвітницької місії. Успішне виконання подібного завдання зумовлювалось чималим складом у лавах УСС української інтеліґенції — близько 35 відсотків[41].

Основою культурно-освітньої діяльности стрільців стала організована з ініціативи підхорунжого М. Угрина-Безгрішного, з допомогою кошового отамана Н. Гірняка „Пресова Квартира УСС" (видання періодики, збірник „Червона Калина", журнали „Самоохотник", „Самопал", організація шкіл, бібліотек, читалень, хорів, оркестрів на території перебування січовиків). У складі того ж коша було закладено „Етапну гімназію", де при допомозі військовозобов'язаних гімназійних учителів і студентів стрільці-гімназисти продовжували розпочату до війни освіту. Тут також діяли курси для малограмотних. Д-р Осип Назарук, автор нарисів „Слідами УСС" і „Над Золотою Липою", створив „Викладовий кружок", що займався організацією пізнавальних лекцій з історії України, української політичної думки тощо. В межах самого Коша діяли хор під керівництвом Олеся Гринішака і оркестр (дириґент Михайло Гайворонський)[42].

Найактивніше ця робота велася восени 1916 р., коли полк УСС під командуванням Г. Коссака перебував у тилу на перепочинку. Старшинам і стрільцям дозволяли короткі відпустки додому, організовувалась польова пошта, відновився тісний зв'язок зі Львовом[43]. Саме тепер Збірна Станиця УСС у Львові (комендант сотник М. Волошин) дістала змогу не лише опікуватись акторами українського театру, а й без перепон відкликати на службу до міста стрільців, про яких просило Товариство „Українська Бесіда". Але оскільки театр не міг формально належати до Станиці, яка була під безпосереднім контролем австрійської комендатури м. Львова, то перебування стрільців-акторів у місті потребувало особливої документації. Михайло Волошин, юрист за фахом, усвідомлював, що будь-які відхилення від військових розпоряджень у час війни просто недопустимі. Тому ризиковану частину оформлення театральних співробітників він вважав за доцільніше і безпечніше здійснювати в канцеляріях коша УСС, де отаман Никифор Гірняк видавав акторам-стрільцям документи разом з однострої, харчовими картками і подорожніми військовими перепустками, котрими вони могли виправдатись перед австрійською жандармерією[44].

Актори із січового стрілецтва прибували до театру аж до кінця війни (1918). Тому досить важко визначити почерговість і достовірність їх появи на сцені театру „Української Бесіди", тим паче, що виконували вони переважно другорядні ролі, співали в хорі або брали участь у масових сценах, про які і в так нечастих рецензіях практично не згадувалось.

---

[41] Кузьмович К. Духове життя в Коші УСС // Діло.— 1916.— 23 квіт.— № 163.— С. 3.

[42] Угрин-Безгрішний М. Українські Січові Стрільці // Календар Червоної Калини на 1924 р.— Львів; Жовква, 1923.— С. 47—49.

[43] Литвин М., Науменко К. Історія галицького стрілецтва.— С. 33.

[44] Волинець С. Стрілецький театр...— С. 95—96; Гірняк Й. Спомини. Українські Січові Стрільці в полоні Мельпомени.— Нью-Йорк, 1982.— С. 47—48.

Однією з найпомітніших і найколоритніших постатей театральної стрілецької богеми був підхорунжий 1-го полку УСС Лесь Новіна-Розлуцький. Здобувши освіту в університетах Кракова, Відня, Женеви й Парижа, він мав широку популярність серед довоєнної львівської „золотої молоді", яка віддавала належне його вишуканій французькості часткою „де" — Лесь де Новіна-Розлуцький. Поряд із навчанням на філософських факультетах він, — як свідчать архівні матеріали, — закінчив драматичну школу, де проходив режисерський курс, а також мав дволітню практику на краківській сцені[45]. Йосип Гірняк згадує, що з перших своїх кроків на сцені театру Товариства „Українська Бесіда" Л. Новіна-Розлуцький зарекомендував себе як „цікавий актор і грамотний режисер"[46].

Уперше зустрічаємо Новіну-Розлуцького у Львові взимку 1915 року біля хворого Івана Франка у „Приюті для хворих і виздоровців УСС"[47]. Однак працювати в театрі він, очевидно, почав трохи пізніше, оскільки 1-го квітня 1916 р. командування УСС поки що відмовляє Товариству „Українська Бесіда" у військових відпустках до Львова підхорунжим Лесеві Новіні-Розлуцькому й Іванові Білячу, а також стрільцеві Мирону Яремкевичу[48]. З іншого боку, Й. Гірняк згадує, що Новіна-Розлуцький у стрілецькому театрі був режисером перекладних і новочасних українських п'єс[49]. А з огляду на те, що з липня по листопад 1916 р. репертуар театру збагатився постановками із зарубіжної і новітньої української драматургії, стає очевидним, що Лесь Новіна-Розлуцький опинився у театрі „Української Бесіди" і послідовно почав тут займатися режисурою з літа 1916 р. Однак в анонсах і рецензіях того часу подано прізвище „Карл Єльський". А оскільки у спогадах сучасників і колеґ немає навіть згадки про подібну особу, то залишається стверджувати, що під псевдонімом „Карл Єльський" працював Лесь Новіна-Розлуцький.

Наприкінці 1916 р., випадково потрапивши до Львова за станом здоров'я, дириґентський пульт театрального оркестру займає юний, ще недосвідчений усусусівець Ярослав Барнич (початкову музичну освіту — гра на скрипці — він отримав у відомого в Коломиї педагога проф. Шнабеля, співав у батьківському хорі, грав в оркестрі, яким дириґував рідний брат). Під час війни молодий доброволець став членом струнного квартету коша УСС у складі: Михайло Гайворонський, Антін Баландюк, Роман Лесик, Ярослав Барнич[50].

Підхорунжий Лесь Гринішак потрапив до театру ще за дирекції В. Коссака[51], а під час служби в Головній канцелярії коша УСС, який на початку війни перебував у тилу, в с. Варпалянці біля Мукачевого, керував стрілецьким хором[52]. Маючи гарний тенор, він виконував переважно сольні

---

[45] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 161, с. 6.
[46] Гірняк Й. Спомини...— С. 57.
[47] Литвин М., Науменко К. Історія галицького стрілецтва.— С. 36.
[48] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 161, с. 7.
[49] Гірняк Й. Спомини...— С. 57.
[50] В. Ярослав Барнич // Театральне мистецтво.— 1923.— № IV.— С. 56; Барнич Я. Уривок зі спогадів // Наш театр.— (Нью-Йорк), 1975.— Т. 1.— С. 661; Гайський О. Ярослав Барнич: Життя і творчий шлях // Альманах Станіславівської землі: У 2 т.— Нью-Йорк, 1975.— Т. 1.— С. 566.
[51] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 139, с. 2.
[52] Гайворонський М. Стрілецькі пісні і труби // Календар „Свободи".— Нью-Джерсі, 1956.— С. 72; Новинки // Українське Слово.— 1916.— 25 берез.— № 79.— С. 3.

партії в оперному репертуарі театру; в драматичних постановках виконував другорядні ролі[53].

Опинився тут народний учитель, десятник Луць Лісевич, який у коші УСС працював на курсах із малограмотними стрільцями[54]. В театрі він одночасно працював балетмейстером, грав характерні ролі, а також виконував обов'язки перукаря і гримера[55].

На сьогоднішній час спогади Степана Волинця (член балетної трупи, хорист-тенор, виконавець невеликих характерних ролей) залишаються єдиним джерелом, в якому, принаймні в загальних рисах, окреслено характер зайнятости й амплуа тих чи інших стрільців-аматорів театру Товариства „Українська Бесіда". Серед них: десятник Володимир Демчишин — бас, сольні партії, виконавець комедійних і характерних ролей; Осип Прибильський — участь у масових сценах, другорядні драматичні ролі; Ф. Волинець — тенор-соліст, другорядні ролі; Юрій Танчаковський — участь у масових сценах; хорунжий Тадей Слобода — комедійні ролі; Іван Мельник — хорист, другорядні драматичні ролі; Євген Банах — тенор, сольні партії; Ярослав Гриневич — хоровий бас, невеликі характерні ролі тощо[56]. А хорунжий Михайло Онуфрак не тільки грав головні ролі в широкому драматичному репертуарі, а й займався і за В. Коссака, і за А. Будзиновського режисурою побутових п'єс[57].

Треба згадати, що власне тут розпочав свою театральну діяльність підхорунжий УСС Йосип Гірняк, який уже тоді зарекомендував себе обдарованим, різноплановим актором.

Отож до літа 1916 р. спільними зусиллями чоловічий склад акторського колективу „Української Бесіди" був більш-менш сформований, що надавало можливість націлюватись на серйознішу роботу. Репертуар театру збагачується новими постановками: „Бог помсти" Ш. Аша (19 травня), „Бондарівна" І. Карпенка-Карого (27 травня), „Мати" І. Тогобочного (3 червня), „Псотник" А. Коцебу (30 липня), „За Батька" Б. Грінченка (6 серпня), „Розладдя" Д. Николишина (15 серпня), „Любощі" А. Шніцлера (28 серпня). Українська преса після довгої мовчанки нарешті констатує: „Щойно кілька останніх тижнів почали показувати, що театр починає вступати на дорогу, яка трохи більше відповідає артистичним вимогам"[58].

Подією на сцені театру „Української Бесіди" стала прем'єра сучасної драми „Розладдя" початківця, галицького поета і драматурга, пізніше літературознавця, перекладача й педагога Дмитра Николишина[59].

На жаль, важко щось сказати про цю невідому в українській літературі, ймовірно, знищену п'єсу. Але, очевидно, вона не відзначалась високою художньою майстерністю, оскільки критика тут віддавала належне власне Л. Новіні-Розлуцькому, який зумів „якнайкраще зрежисерувати таку буденну історію з нецікавого побуту нашої інтеліґенції"[60].

---

[53] Волинець С. Стрілецький театр...— С. 97.

[54] Кузьмович К. Духове життя в Коші УСС.— С. 3.

[55] Волинець С. Стрілецький театр...— С. 97.

[56] Там само.— С. 97—98.

[57] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 144, с. 28; Барнич Я. Уривок зі спогадів.— С. 661.

[58] З театру // Діло.— 1916.— 22 серп.— № 205.— С. 2—3.

[59] Енциклопедія Українознавства. Перевидання в Україні.— Львів, 1996.— Т. 5.— С. 1762.

[60] Живий труп: Кілька заміток до веґетації українського театру у Львові // Шляхи.— 1915—1916.— С. 692.

„Гра акторів, — зазначав інший рецензент, — на загал відповідала інтенціям автора"[61]. Зокрема, К. Рубчакова в ролі головної героїні Олени Малиновської „так віддала ролю, що викликала серед публіки дійсне співчуття до нещасної жінки хитрого і злого чоловіка"[62]. Роль Бориса Малиновського, на думку критика, добре грав Л. Новіна-Розлуцький. Незважаючи на те, що актор не зміг повністю надати своєму образу відповідно сильного звучання, окремі сцени, які яскраво показували лихий характер персонажа, „він віддав з повним реалізмом"[63]. Дует органічно доповнював Антонович у ролі коханця Олени Ореста Дмитровича, який в окремих моментах захоплював глядачів „шляхетним виконанням своєї ролі"[64]. В особі К. Пилипенко-Бучми, вважав рецензент, режисура знайшла чи не найкращу виконавицю ролі Ярини, родички Малиновського. Однак своїм узвичаєно-шаблонним гримом вона дещо випадала з образу. Було б добре, — зазначив автор, — якби „п. Бучма [...] приноровлювалася [...] більше до граної ролі та до цілого акторського ансамблю"[65].

У виставі також брали участь К. Козакова-Вірленська, В. Садовський[66] у ролі старого Перейми — батька Олени, п. Павленко тощо.

У тогочасній Європі великий успіх мала драматургія шведського письменника Авґуста Стріндберґа. Звичайно, Лесь Новіна-Розлуцький, добре ознайомлений з європейським театральним процесом, не міг не звернутися до однієї з найпопулярніших драм А. Стріндберґа „Батько", постановка якої у перекладі й режисурі Л. Новіни-Розлуцького була здійснена в Україні вперше на сцені театру „Української Бесіди" 14 вересня 1916 р.

Драматичний конфлікт п'єси з центральним образом ізольованої, самотньої, сповненої психологічної боротьби особистости Ротмістра вражав глибиною та новизною проблематики і вимагав від акторів особливої зосередженисти й виконавської майстерности. Тому основне навантаження, а саме роль ротмістра взяв на себе Л. Новіна-Розлуцький, досконало продумавши й відшліфувавши свою гру. І хоча актор на цю роль, — на думку М. Лозинського, — „був занадто молодо ухарактеризований", та „побіч цього закиду, — підкреслював рецензент, — треба зазначити його старанну, добре вистудійовану гру"[67]. Однак гра інших акторів-партнерів, як прочитується з рецензії М. Лозинського, очевидно, не дала широкої можливости Новіні-Розлуцькому розкрити драматизм твору: „П. Щигель у ролі жінки Лаури, на загал беручи, уміла побороти труднощі своєї ролі; але добре було б, якби краще поборола труднощі вивчення ролі і труднощі літературної мови. Наталя Левицька в р. дочки Берти мала задачу, яка їй, мабуть, не зовсім підходила [...] А п. Садовський у р. лікаря не грав, а декламував"[68]. Лише

---

[61] З театру.— С. 2.
[62] Там само.
[63] Там само.
[64] Там само.
[65] Там само.
[66] Володимир Садовський — професійний актор театру Товариства „Руська Бесіда" ще за дирекції Й. Стадника. На початку війни його, як і інших акторів, мобілізували до війська. В 1916 р. В. Садовський продовжив свою працю у театрі, де на початку 1917 р. захворів на туберкульоз і був повністю звільнений зі служби (ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 40, с. 1, 3, 6).
[67] М[ихайло] Л[озинський] // Діло.— 1916.— 16 верес. — № 227.— С. 3.
[68] Там само.

Антонович у ролі пастора Йони й Ольга Левицька як представниця старшої акторської генерації у ролі няні Марґарити певною мірою зуміли відчути, у чому полягала суть трагедійности п'єси.

Якщо зважити, що драму „Батько" А. Стріндберґа з початку її написання не сприйняла Європа, то не дивно, що її прем'єра на українській сцені також потерпіла фіаско. Критика вказувала тут на два взаємообумовлені чинники: непідготованість як глядача („Стріндберґа треба грати перед добірною, літературною публікою [...]"[69]), так і актора („[...] в театрі виступають нові люди, які тільки ще виробляються"[70]). Гадаємо, що ці зауваження ґрунтувалися скоріше на апріорному, інтуїтивному рівні, оскільки рецензії не відображають розуміння складности драми як реалістичного літературного твору. Тим паче, що п'єса „Батько" не дотримувалась послідовної естетики натуралізму, враховуючи елементи поетики імпресоністичної драми XX ст. І тому, якщо режисер Л. Новіна-Розлуцький намагався провести певні формально-естетичні пошуки, то, очевидно, вони загубились серед акторської і глядацької „пасивности" і, звичайно, відображення у рецензіях не знайшли.

Основну причину провалу „Батька" преса просто вбачала в її неактуальності. На думку Сидора Твердохліба, публіка радше сприйняла б добру комедію, яка б хоч на декілька годин дала їй змогу забути прикрості воєнної пори[71]. Автор ставить вимогу бодай однієї-двох добрих комедій у постійному репертуарі театру, оскільки ні „Псотник" А. Коцебу, ні „Соколики" Г. Цеглинського, — писав він, — на теперішній військовий час уже „публіки [...] не полонять"[72].

Звичайно, думка преси мала своє обґрунтування, і, взявши до уваги її застереження, керівництво театру ввело в репертуар комедію Е. Ростана „Романтичні" (21 вересня), яка впродовж років не сходила зі сцени театру „Української Бесіди"[73].

Критика прихильно відгукнулася на вибір п'єси, відзначаючи, що цінність і популярність Е. Ростана („Сірано де Бержерак", „Шантеклер") полягає не так в ориґінальності сюжетів чи драматичної техніки, як у вічно молодому дусі героїзму, що так захоплює й окрилює глядача. „Романтичні" — це, власне, та п'єса, яка своєю романтичною піднесеністю, легкою іронією і комедійністю здатна створити потрібний саме тепер, у військовім часі, настрій безтурботности й умиротворення"[74], — писав Сидір Твердохліб.

Виставу об'єднував загальний настрій акторського виконання, поштовх якому надавала „граціозна і стильна" К. Рубчакова в головній ролі Сильвети[75]. Особливо виразно і водночас тактовно, — на думку С. Твердохліба, — вона звучала у знаменитому малослівному, тим са-

---

[69] М[ихайло] Л[озинський] // Діло.— 1916.— 16 верес.— № 227.— С. 3.

[70] Там само.

[71] Maudit [Сидір Твердохліб]. З театральної салі. „Соколики" Г. Цеглинського // Українське Слово.— 1916.— 20 верес.— № 231.— С. 3.

[72] Там само.

[73] Лужницький Гр. Західноєвропейський репертуар в українському театрі // Альманах „Гомону України".— Торонто, 1959.— С. 173.

[74] Maudit [С. Твердохліб]. З театральної салі. „Романтичні" Е. Ростана // Українське Слово.— 1916.— 24 верес.— № 235.— С. 3.

[75] Там само.

Гурток артистів УСС. Стоять зліва направо: Ярослав Гриневич, Олесь Новіна-Розлуцький, Євген Банах, Євген Коханенко, Юрій Танчаковський; сидять згори вниз: Йосип Гірняк, Луць Лісевич, Степан Хомик, Степан Волинець, Володимир Демчишин. 1917 р.

Львівський Український Народний Театр тов. „Бесіди“ у Львові

під дирекциєю К. Рубчакової.

.... дня 1917

„ПАЛИВОДА“

жарт на 4 дії з XVIII. століття Карпенка Карого.

ОСОБИ:

Граф	п. Даньчак
Гавенда, його маршалок	п. Антонович
Турський	п. Ґеник
Кийок	п. Луців
Тхоржевський	п. Демчук
Куклїновський	п. Павленко
Харко Ледачий, псярник	п. Коханенко
1} юристи	п. Галайко
2}	п. Горак
Тюхтій	п. Юріїв
Палажка, його жінка . .	пні Кохансва
Домця, їх дочка . . .	пні Н. Левицька
Клим, конюший єї жених	п. Гірничий
Циганка	пні Стечинська
Дід	п. Павленко
Гонець	п. Козак
Молодиця	пні Пилипенко
1} слуги	п. Вишенський
2}	пна Костиківна
Старостина, вельможна пані, тїтка графа . .	пні Вірленська
Ядвіга, єї дочка. . . .	пна Романівна

Річ діє ся на Волинї в XVIII. ст.

Програма вистави „Паливода“ І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) Театру товариства „Українська Бесіда“. 1917 р.

мим важкому для героїні діалозі зі Страфорелем (III дія). Але тут, підкреслював автор, не менша заслуга п. Антоновича, який у ролі Страфореля „у тому найважливішому моменті своєї партії виказував не меншу інтуїцію, як його партнера“[76]. Прочитувалась стильність у рококово-заокруглених рухах Л. Новіни-Розлуцького в ролі Персіне. Рецензент писав: „В його характеристиці, в деталях маски і костюму видно було і старанність, і стремління до стильного виведення вибраної постаті“[77]. На контрасті з „Батьком“ А. Стріндберґа критика впевнено стверджувала, що Новіна-Розлуцький більш надається до легких, скажімо, „бідермайєрівських“ ролей, аніж до „скомплікованих олицетворень складних проблем модерної драми“[78]. „Цілий ансамбль, — додавав рецензент, — добре доповнювали собою пп. Садовський і Павленко в ролях батьків“[79].

Але обурення С. Твердохліба викликав музичний супровід вистави, оскільки військовий оркестр тепер, як, зрештою, і раніше, не виявляв навіть елементарного розуміння, яке навантаження несе музика в театрі. Натомість, незважаючи на жанр п'єси, настрій спектаклю, оркестр успішно „витинає“ різноманітні коломийки. З таким станом справ, на думку автора, краще, щоб музики в театрі не було взагалі[80].

Ці й попередні застереження преси мали об'єктивне пояснення, оскільки, незважаючи на університетську освіту Л. Новіни-Розлуцького, Г. Ничкн, М. Онуфрака, С. Волинця, В. Демчишина, Л. Лісевича, усе-таки давався взнаки низький фаховий рівень початківців — акторів-стрільців. Шукаючи різні способи виходу зі складної ситуації, дирекція театру вирішує організувати взимку для своєї трупи тримісячні курси (100 год.) професійної підготовки, запропонувавши такі дисципліни: дикція, декламація (інтерпретація й акцентація), методика заучування ролей, акторська майстерність (сценічна гра), вокал, хореографія (танці салонні („сальові“) і сценічні), механіка сцени, психологія сценічних типів, драматургія (побудова драматичного твору), типи ролей, практика гримування, міміка, експресія (відчуття характерів і настроїв), режисерське мистецтво та театральна рецензія[81].

Як на воєнний нестабільний час, то треба віддати належне професійності підходу до розв'язання цієї проблеми. Однак окрім листа до театрального відділу Товариства „Українська Бесіда“ з проханням виділити фінансування (300 корон) на реалізацію запропонованого проекту, інших свідчень і згадок, які хоч би якоюсь мірою наштовхували на певні логічні висновки, на жаль, не залишилось. Тому можна тільки здогадуватись, чи кошти були надані, а якщо так, то на які професійні викладацькі сили могла розраховувати дирекція театру (відомо, що на початку 1917 р. у Львові розпочало діяльність Товариство „Незалежний театр“, яке 25 січня організувало лекцію викладача Львівського університету Юліяна Тер-

---

[76] Maudit [С. Твердохліб]. З театральної салі. „Романтичні“ Е. Ростана.— С. 3.
[77] Там само.
[78] Там само.
[79] Там само.
[80] Там само.
[81] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 163, с. 1—2.

нера „Про штуку актора“[82], або у відновленому Науковому товаристві ім. Петра Могили читав цикл лекцій „Над колискою українського театру в Галичині“ галицький театрознавець і режисер Степан Чарнецький[83]).

Однак, зважаючи на очевидні передумови, ймовірніше, що курси не були організовані. Наприкінці 1916 року взаємини між Товариством „Українська Бесіда“ і дирекцією театру явно ускладнились, про що згадує А. Будзиновський у листі до А. Нижанківського, перебуваючи на засіданні Комісії артистичного нагляду над Українським народним театром Товариства „Українська Бесіда“ в м. Білий[84]. Очевидно, що основна причина полягала в невідповідності матеріальних потреб і фінансування театру, оскільки в тому ж листі А. Будзиновський висловлює побоювання щодо подальших театральних субвенцій Відділу Краєвого, тим часом, як „біда в театрі зазирає вікнами і дверима і не годен її відігнати“[85].

Своєю чергою, серед львівської громадськости також наростає хвиля обурення. У журналі „Шляхи“ з'являється нищівна стаття „Живий труп“, де Альфреда Будзиновського звинувачено в голослівності своєї вступної програми, оскільки, окрім оренди приміщення Музичного товариства ім. М. Лисенка, проблеми зарплатні театральних працівників, укомплектування гардеробу, декорацій, реквізиту тощо і надалі залишались невирішеними: „За керми п. Будзиновського смерть висить над театром. Ним ніхто не цікавиться, ніхто про нього не думає, можна сказати, що українське громадянство відцуралося його“[86].

Якщо в житті українського театру за той час і траплялись світлі моменти, — писав журнал, — то лише завдяки праці режисера Леся Новіни-Розлуцького, який, незважаючи на різноманітні перешкоди з боку дирекції і керівництва товариства, а головне, поборюючи труднощі, пов'язані з невипрацюваним молодим акторським складом, зумів здійснити декілька нових цікавих постановок: „Розладдя“ Д. Николишина, „Натусь“ В. Винниченка*, „Батько“ А. Стріндберґа, „Романтичні“ Е. Ростана, „Псотник“ А. Коцебу. Подаючи це як заслугу, автор статті одночасно ставить Л. Новіні-Розлуцькому в докір „непримінимість“ духу його вистав до сучасної хвилі, тобто „напрям в театрі, репрезентований п. Єльським, є рішучо замало український, а українська його сторона виявляється тільки в т. зв. балаганах (режисер П. Демчук), як „Сватання на Гончарівці“, „За двома зайцями“ (повинно вже бути за трьома!), „Перехитрили“, „Дай серцю волю...“, що аж ніяк недодає чести сучасній українській сцені“[87].

Звичайно, досить важко збалансувати всі об'єктивні й експресивні звинувачення автора, але в наслідку його думка зводилась до умови: змінити керівництво театру.

---

[82] Новинки // Українське Слово.— 1917.— 18 січ.— № 18.— С. 3.
[83] Новинки // Діло.— 1917.— 8 листоп.— № 263.— С. 2—3.
[84] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 103, с. 6—7.
[85] Там само.— С. 7.
[86] Живий труп: Кілька заміток до веґетації українського театру у Львові // Шляхи.— 1915—1916.— С. 693.
* Ніяких відгуків на прем'єру вистави „Натусь“ В. Винниченка (18 листопада 1916), на жаль, не залишилось.
[87] Живий труп...— С. 692—693.

Отож, кінець 1916 — початок 1917 р. був зайнятий перевиборами театральної адміністрації. „Українська Бесіда", не бажаючи втрачати контроль над своїм театром, 1 березня 1917 р. віддала його дирекцію у руки незнайомого військового директора десятника Осипа Доманика[88], хоча в цей період невизначености управа театру нелеґально належала К. Рубчаковій[89]. Проте, очевидно, це призначення виявилось настільки штучним і невідповідним, що вже через місяць Товариство офіційно визнало Катерину Рубчакову художнім керівником театру, затвердивши своє рішення на зборах у травні 1917 р.[90]

Звичайно, що зазначені зміни в керівництві театру не могли не позначитись на його репертуарі зимового сезону 1917 р. Дві прем'єри — драма Д. Лукіяновича „Жертвою" (19 січня) і „Любов бідного маркіза" О. Фиєта (12 лютого) — після одного-двох показів зійшли зі сцени. А старий репертуар пропрацьовувався доволі спорадично і в не найкращих зразках.

З Катериною Рубчаковою робота в театрі набирає більш цілеспрямованих обертів. Склад театральної трупи вагомо поповнюється такими професійними акторами, як Олексій Польовий, Василь Коссак, Ірина Коссакова, Петро Сорока[91]; час від часу тут виступає оперний співак Андрій Гаєк[92] („Катерина" М. Аркаса, „Галька" С. Монюшки); на сцені театру появляються молоді талановиті стрільці Йосип Гірняк[93], Ярослав Гриневич[94], Андрій Кігінчак[95].

Замість Л. Новіни-Розлуцького, який, очевидно, змушений був повернутися на службу в УСС, головним режисером стає Євген Коханенко, знайомий К. Рубчаковій як талановитий актор із часів передвоєнного театру „Руської Бесіди" (активна участь у постановках Степана Чарнецького, а також власні режисерські спроби)[96]. Уже цікаво те, що новий режисер розпочав свою роботу не з прем'єр, а з нових постановок п'єс зі старого репертуару, зокрема історичного жарту І. Карпенка-Карого „Паливода XVIII століття" і вже зовсім непопулярної комедії М. Старицького „За двома зайцями". Критику захоплювало, що режисерська робота Є. Коханенка полягала у строгому дотриманні тексту, випрацюванні жестів, міміки актора, не допускаючи дешевих трюків із додатковими викличними репліками. Рецензент писав: „П. Даньчак не потребував оперувати порнографією, бо, тримаючися тексту, потрафив живою грою і жестами відповісти своїй задачі"[97]. Вперше граючи на львівській сцені, Климентина Коханенко (дружина

---

[88] Новинки. Нова управа українського театру // Українське Слово.— 1917.— 2 берез.— № 75.— С. 3.

[89] Театр „Бесіди" у Львові // Шляхи.— 1915—1916.— С. 477.

[90] Новинки. Загальні збори „Української Бесіди" // Українське Слово.— 1917.— № 95.— 18 трав.— С. 3.

[91] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 554, с. 17.

[92] Гриневич Я. Стрільці під скриптом Мельпомени // Наш Театр.— Т. 1.— С. 589, 592.

[93] Барнич Я. Уривок зі спогадів.— С. 661; ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 554, с. 17.

[94] Кігінчак А. Львівський театр під прапором УСС-ів в 1916—1918 рр. // Альманах „Провидіння".— Філядельфія, 1968.— С. 186—189.

[95] Гриневич Я. Стрільці під скриптом Мельпомени.— С. 589.

[96] Гірняк Й. Спомини...— С. 57.

[97] Р. С. [Федорців Федір]. З театру // Українське Слово.— 1917.— 28 берез.— № 44.— С. 3.

Є. Коханенка) „дала, — за словами рецензента, — знаменитий, скінчений тип давньої наймички [...]“[98] Яскраво й органічно, „з властивим собі темпераментом, рухом і засобом комізму“[99] зазвучала К. Пилипенко в ролі Проні.

Невимушену веселу атмосферу в залі створила вистава „Паливода XVIII століття“ І. Карпенка-Карого. Намагаючись якось освіжити свою постановку, Є. Коханенко ввів в її музичний ряд сучасний стрілецький фольклор. „Відразу у першій відслоні, — згадував критик, — веселе товариство співало при збанках меду веселу пісеньку про комара, пісеньку, якою... наші УСС розбивають свою тугу і нудьгу“[100].

Подальшою прем'єрою на сцені театру „Української Бесіди“ стала драма одного з найпопулярніших драматургів Німеччини кінця XIX ст. Германа Зудермана „Вогні Іванової ночі“ (17 травня 1917 р.).

Г. Зудерман був одним із тих драматургів, який, узявши за основу естетику натуралізму, повсякчас звертався до традицій міщанського реалізму. Власне такий еклектизм, характерний для більшості тогочасних драматургів-натуралістів (відмінності полягали тільки в напрямі процесу еволюції: або до символізму, експресіонізму чи імпресіонізму (Ібсен, Стріндберґ), або до моделі Ф. Сарце й Е. Скріба (Гавптман) забезпечував йому широкий успіх у публіки[101]. Його п'єси, зокрема пізнього періоду творчости, до якого належать „Вогні Іванової ночі“, відзначались нарраційністю, вражаючими сценічними ефектами, цікавими інтригуючими ситуаціями, мелодраматизмом, виграшними ролями. Особливо драматургові вдавались ролі молодих жінок і дівчат із характерною для того часу невростенічною неврівноваженістю, пошуками мети в житті[102].

Очевидно, власне з цього огляду Є. Коханенко звернувся до драми „Вогні Іванової ночі“ (1900), оскільки вона давала йому можливість вивести на перший план професійні жіночі акторські сили (К. Рубчакова, К. Коханенко, Н. Левицька). З іншого боку, побутовість п'єси в поєднанні із символістськими елементами й зовнішніми театральними ефектами щонайкраще вписувалась у тодішній воєнний час. Але якщо, — зауважував рецензент, — „вистава була переведена назагал старанно“, то „не всі типи були послідовно виведені і зрозумілі“[103]. Зокрема, викликав застереження Є. Коханенко, який дещо спрощено, навіть надмірно потрактував „тип млявого і нерішучого“ Ґеорґа. Насправді, — підкреслював критик, — „причина вчинку Ґеорґа лежить не в його характері, а в його етичних переконаннях, які в останній хвилі переважають і ведуть його до шлюбу. Траґізм не у вдачі, а в переконаннях [...]“[104] Здивувала автора К. Рубчакова в ролі Меріке, яка, „граючи, впрочім, дуже добре, випадала часом з ролі сильної душею жінки і впадала в позу заклопотаної дівчини“[105]. На-

[98] Р. С. З театру.— С. 3.
[99] Там само.
[100] Там само.
[101] Eustachiewicz Lesław. Dramat europejski w latach 1887—1918.— Warszawa, 1993.— S. 176—185.
[102] Зудерман Герман // Театральная Энциклопедия: В 5 т.— Москва, 1963.— Т. 2.— С. 814.
[103] „Пезет“. З українського театру // Українське Слово.— 1917.—№ 101.— 24 трав.— С. 3.
[104] Там само.
[105] Там само.

томість приємно вразила його Н. Левицька в ролі „дитинної донечки", а також виконавці другорядних ролей: К. Коханенко в ролі Жебрачки, Антонович у ролі Фоґельрайтера, Й. Гірняк у ролі Пастора.

„Вогні Іванової ночі" мали широку популярність, особливо на гастрольних виїздах[106] (Перемишль — 6 листопада 1917, Станиславів-Коломия-Дрогобич — 17—22 січня 1918), на відміну від інших постановок, які буквально після двох-трьох показів сходили зі сцени.

Саме така доля спіткала драму „Партачі" польської письменниці С. Буйницької (Zofia Wojcicka) у перекладі й постановці Л. Новіни-Розлуцького, прем'єра якої 21 липня 1917 р. викликала чималий резонанс. Не відзначаючись особливою ориґінальністю подання проблематики (людина і мистецтво), цей спектакль виділився на тлі повсякденного касового репертуару театру Товариства „Українська Бесіда" („Нещасне кохання" Л. Манька, „Мати", „Борці за мрії", „Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного, „Воскресіння" В. Чубатого, „Панна штукарка" О. Володського, „Кума Марта" Ф. Шатковського, „Запорозький клад" К. Ванченка-Писанецького (муз. Я. Барнича), „Хмара" А. Суходольського, „За друзі своя" В. Товстоноса, „Нова дорога" В. Овчинникова, „Хата за селом" З. Міллер, Я. Галасевича за Ю. Крашевським).

Серед такого оточення „Партачі" стали ніби захисним щитом новітньої західноєвропейської драматургії, тим паче, що вказаний репертуар не тільки не принижував самодостатности української літератури, даючи повне право називати її „лубочною" або „для домашнього вжитку", але основне, — на думку рецензента, — не сприяв професійному ростові і становленню таких обдарованих талановитих акторських сил, як Є. Коханенко, А. Нижанківський, Л. Новіна-Розлуцький, К. Пилипенко, Т. Демчук, Антонович тощо[107]. Ось чому на тлі перерахованих проблем постановка „Партачів" С. Буйницької зазвучала так свіжо, вражаючи глибоким пієтизмом у призначенні місії мистецтва в людському житті і власне з огляду на свої ідейні мотиви і глибину трагічних конфліктів, — вважав театральний оглядач, — стала чималим досягненням української сцени[108].

Водночас С. Буйницька не змогла надати темі п'єси, всебічно опрацьованій у світовій літературній практиці, свого власного неординарного вирішення. Навпаки, наповнивши драму величезною кількістю часом невиправданих конфліктів, вона змушена була ввести таку ж велику кількість персонажів, що практично унеможливлювало їх чітку типізацію й образне навантаження, а водночас ускладнювало дієвість п'єси.

Відомий галицький письменник, літературознавець і публіцист Денис Лукіянович писав: „Тема студії п. Буйницької оброблена вже в літературі гідно, основа її вже прибрана в різні сильні фабули і форми. Буйницька не найшла для своєї ідеї відповідного закріплення, надто согрішила ще недостачею міри, бо хотіла на малім шматку забагато намалювати. [...] вона втолочила багато проблем, хотіла начеркнути багато типів, а не дала ніякої акції, тільки публіцистичні діалоги і кілька сценічних ефектів. [...] Ось чому в „Партачах" не бачимо позитивного надбання для репертуару"[109].

---

[106] ЦДІА України у Львові, ф. 514, оп. 1, спр. 143, с. 35.

[107] „Пезет". З українського театру: Уваги з нагоди вистави „Партачів" і партачення національної штуки // Українське Слово.— 1917.— 29 лип.— № 164.— С. 3.

[108] Там само.

[109] Д[енис] Л[укіянович]. З театру: З польської сценічної студії „Партачі" // Діло.— 1917.— 24 лип.— № 171.— С. 3—4.

Єдине, чим вмотивовується вибір п'єси, адже в українській драматургії уже була подібна за проблематикою драма В. Винниченка „Чорна Пантера і Білий Медвідь", — це велика кількість і першоплановість більшости жіночих ролей. Режисер Л. Новіна-Розлуцький мав змогу вільно оперувати професійними акторами: М. Гумилович у ролі матері Марії, яка всіма силами намагається втримати своїх дітей біля домашнього вогнища; К. Пилипенко-Бучма в ролі обдарованої, але безталанної її дочки Винці. Д. Лукіянович відзначив їх дует: „Гумилович і Бучма, які мають за собою десяток літ праці в зовсім інших ролях, принесли своєю доброю грою велику жертву примсі. Особливо Бучма, така відповідна в ролях ревнивої коханки, інтриганки, порвала свої нерви, представляючи з себе і то вдатно юного ангела"[110]. К. Козак-Вірленській в ролі марнославної, честолюбної сестри Іванки, — писав рецензент, — „удався дебют". Ця артистка, „яка грала зовсім добре, ставить успішні перші кроки в головних ролях [...]"[111] „Дуже добре, — пише Д. Лукіянович, — грала К. Рубчакова епізодичну роль талановитої акторки Ірини"[112]. Чоловічий ансамбль становили Є. Коханенко в ролі художника Пелчинського, Л. Новіна-Розлуцький в епізодичній ролі режисера Стаха, Т. Демчук, Й. Гірняк, Новаківський, Данченко, Рамський.

Прем'єра викликала неоднозначне реаґування преси. І всі запевнення, що вистава варта уваги хоча б тому, що несе в собі високу ідейність[113], закреслювались дисонансністю „Партачів" С. Буйницької разом з „Батьком" А. Стріндберґа, — на думку Д. Лукіяновича, — у репертуарі народного (підкреслення наше.— *О. Б.*) українського театру[114].

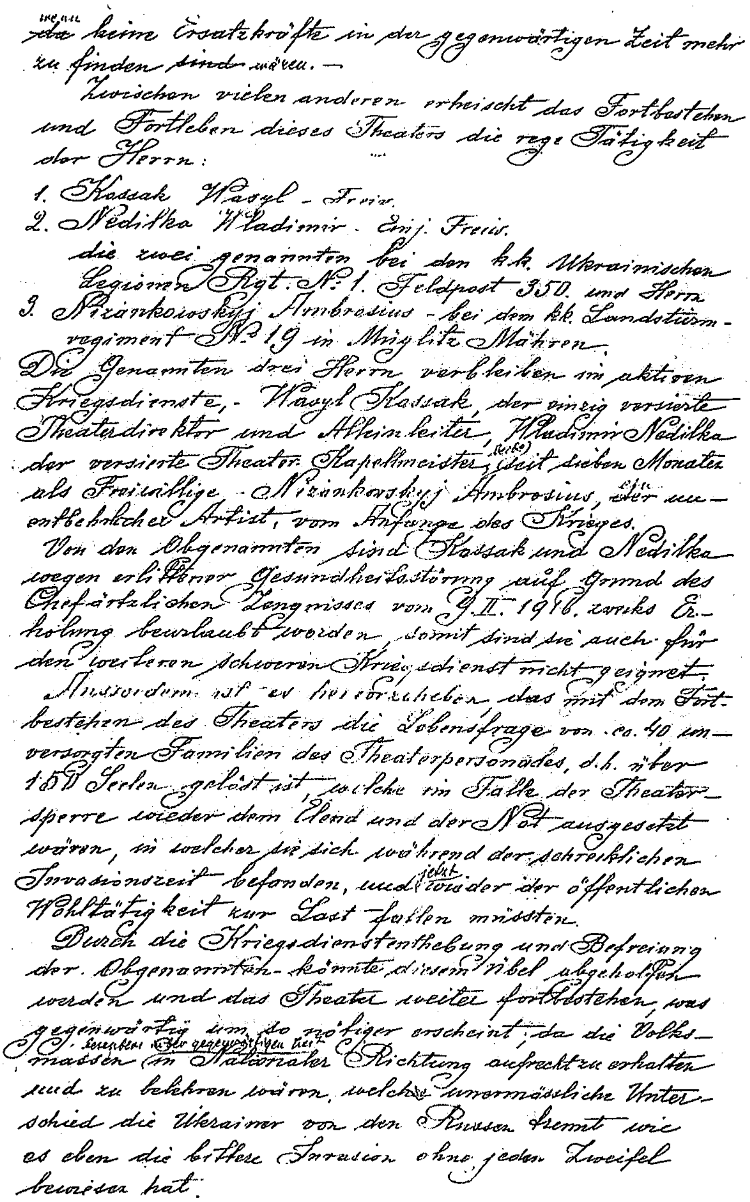
У той час на німецько-російському фронті відновлюються військові дії, і в червні-липні 1917 р. був визволений Тернопіль, у якому під час російської окупації діяло створене навесні 1915 р. Лесем Курбасем мистецьке Товариство „Тернопільські Театральні Вечори". До його складу, зокрема, увійшла частина акторів театру Товариства „Руська Бесіда", захоплених війною у Борщові: Г. Юрчакова, М. Бенцаль, Т. Бенцалева, А. Осиповичева, І. Рубчак.

З Лесем Курбасом пов'язувалася уся робота в театрі, в якому він був не тільки директором і режисером, а й провідним актором, композитором, хормейстером, дириґентом, декоратором. Проводилась тут також педагогічна практика — навчання акторів-початківців першооснов сценічного мистецтва, лекції з історії театру і театральної культури. Однак наприкінці вересня 1916 р. Курбас виїхав до київського Театру М. Садовського, передавши режисуру молодому недосвідченому М. Бенцалеві, який, за свідченням Р. Пилипчука, — згодом здійснює тут блискучі постановки п'єс „Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого і „Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка[115].

Після відступу російської армії „Тернопільські Театральні Вечори" припиняють свою діяльність. Актори-галичани Г. Юрчакова, А. Осиповичева, А. Дякова, Т. Бенцалева, М. Сеньків, а також уже мобілізовані до

[110] Д[енис] Л[укіянович]. З театру...— С. 3—4.
[111] Там само.— С. 4.
[112] Там само.
[113] „Пезет". З українського театру.— № 165.— С. 3.
[114] Д[енис] Л[укіянович]. З театру.— С. 4.
[115] Український драматичний театр: У 2 т.— К., 1967.— Т. 1.— С. 432.

Актори Театру товариства „Українська Бесіда“. Сидять зліва направо: Ярослав Гриневич, Луць Лісевич, Євген Банах, Степан Волинець, Степан Хомик; стоять зліва направо: Олесь Новіна-Розлуцький, за ним – Юрій Танчаковський, Володимир Демчишин, Йосип Гірняк, Євген Коханенко, Ярослав Барнич, Осип Прибильський. 1917 р.



wenn keine Ersatzkräfte in der gegenwärtigen Zeit mehr zu finden wären. –

Zwischen vielen anderen erheischt das Fortbestehen und Fortleben dieses Theaters die rege Tätigkeit der Herrn:

1. Kossak Wasyl – Freiw.
2. Nedilka Wladimir – Einj. Freiw.

die zwei genannten bei dem k.k. Ukrainischen Legionen Rgt. №1. Feldpost 350. und Herrn

3. Nizankowskyj Ambrosius – bei dem k.k. Landsturmregiment № 19 in Müglitz Mähren.

Die Genannten drei Herrn verbleiben im aktiven Kriegsdienste, – Wasyl Kossak, der einzig versierte Theaterdirektor und Alleinleiter, Wladimir Nedilka der versierte Theater-Kapellmeister, seit sieben Monaten als Freiwillige – Nizankowskyj Ambrosius, ein unentbehrlicher Artist, vom Anfange des Krieges.

Von den Obgenannten sind Kossak und Nedilka wegen erlittener Gesundheitsstörung auf Grund des Chefärztlichen Zeugnisses vom 9.II. 1916. zwecks Erholung beurlaubt worden, somit sind sie auch für den weiteren schweren Kriegsdienst nicht geeignet.

Außerdem ist es hervorzuheben, das mit dem Fortbestehen des Theaters die Lebensfrage von ca. 40 unversorgten Familien des Theaterpersonales, d.h. über 150 Seelen gelöst ist, welche im Falle der Theatersperre wieder dem Elend und der Not ausgesetzt wären, in welcher sie sich während der schrecklichen Invasionszeit befanden, und jetzt wieder der öffentlichen Wohltätigkeit zur Last fallen müssten.

Durch die Kriegsdienstenthebung und Befreiung der Obgenannten könnte diesem Übel abgeholfen werden und das Theater weiter fortbestehen, was gegenwärtig um so nötiger erscheint, da die Volksmassen in nationaler Richtung aufrecht zu erhalten und zu belehren wären, welche unermässliche Unterschied die Ukrainer von den Russen trennt wie es eben die bittere Invasion ohne jeden Zweifel bewiesen hat.

Уривок із листа театрального відділу товариства „Українська Бесіда“ до Міністерства війни у Відні з проханням звільнити від військової служби акторів Театру товариства „Українська Бесіда“ Василя Коссака, Володимира Неділка, Амбросія Нижанківського

УСС І. Рубчак і М. Бенцаль[116] вливаються у львівський театр „Української Бесіди“, чисельність трупи якого тепер сягає 36 осіб[117].

Приїзд І. Рубчака й М. Бенцаля підсилив чоловічий акторський склад. Поява знаменитого баса Івана Рубчака в ролях Карася у „Запорожці за Дунаєм“[118] та Виборного в „Наталці Полтавці“ притягувала до театру численного глядача. М. Бенцаль відтворює на львівській сцені власну постановку „Мартина Борулі“ І. Карпенка-Карого[119]. В майбутньому 1918 р., поряд з Л. Новіною-Розлуцьким він стає режисером народно-побутового репертуару[120]. До кінця 1917 р. на сцені „Української Бесіди“ з'являються ще дві прем'єри: „У рідній сім'ї“ Г. Зудермана (13 вересня) і „Хмара“ А. Суходольського.

З кінця 1917 р. до середини 1918 р. діяльність театру „Української Бесіди“ більш спрямовується на гастрольні виїзди: Перемишль — 4 рази, Стрий — 3, Дрогобич — 10, Борислав — 2, Станиславів — 2, Калуш — 4, Коломия — 3, Чернівці — 1[121]. По дорозі трупа заїжджала в зустрічні села, граючи по стодолах на імпровізованих сценах, збитих із дощок на бочках. На цей час такі гастрольні виїзди львівського театру були чи не єдиною радістю і підтримкою національного духу і свідомости забутого і загубленого у воєнному вихорі українського селянина[122]. Власне тут стали у пригоді військові однострої акторів, завдяки яким трупа без відповідних документів могла вільно пересуватися по прифронтовій смузі[123].

Звичайно, гастролі не могли сприяти частим прем'єрам у Львові, за винятком святкової вистави „Вій“ М. Кропивницького (15, 16 грудня 1917 р.) з участю К. Рубчакової, А. Осиповичевої, Т. Бенцалевої, К. Пилипенко, І. Рубчака, В. Коссака, Є. Коханенка, М. Сеньківа й оркестру УСС[124], „За синім океаном“ Я. Гордіна (3 лютого 1918 р.), а в квітні 1918 р. готувалась прем'єра тернопільської постановки М. Бенцаля історичної драми С. Черкасенка „Про що тирса шелестіла“[125].

Водночас січові стрільці — члени театру „Української Бесіди“ — беруть активну участь у громадському житті Львова. Зокрема, у лютому 1918 р. з ініціативи А. Будзиновського відроджується Український Ювілейний Театр, під дахом якого об'єднуються найкращі сили львівських аматорських колективів. Керівництво УЮТ поділялось між А. Будзиновським, М. Малецьким і М. Онуфраком[126]. При ньому також відкрилась драматична школа, серед викладацького складу якої знаходимо Л. Новіну-Розлуцького[127].

---

[116] Гірняк Й. Спомини...— С. 59—60.

[117] Звіт з артистичного ведення театру Товариства „Бесіда“ за час від 1.VII.1917 до 31.XII.1917 // ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 554, с. 21.

[118] Оповістки // Діло.— 1917.— 10 серп.— № 186.— С. 4.

[119] Там само.— 18 серп.— № 193.— С. 4.

[120] Звіт з артистичного ведення українського народного театру Товариства „Бесіда“ від 1.01.1918 до 30.06.1918 // ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 554, с. 27.

[121] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 554, с. 27; З театру // Українське Слово.— 1918.— 5 квіт.— № 77.— С. 3—4.

[122] Львівський театр під прапором УСС-ів у 1916—1918 рр.— С. 187.

[123] Гірняк Й. Спомини...— С. 59.

[124] Оповістки // Українське Слово.— 1917.— 15 груд.— № 284.— С. 4.

[125] З театру // Українське Слово.— 1918.— 5 квіт.— № 77.— С. 4.

[126] Український Ювілейний Театр // Українське Слово.— 1918.— 1 лют.— № 50.— С. 3.

[127] Новинки // Українське Слово.— 1918.— 6 квіт.— № 78.— С. 3.

Однак із перебігом військових подій навесні 1918 року колектив театру Товариства „Української Бесіди“ втрачає основний чоловічий акторський склад, оскільки внаслідок договору між Центральною Радою і урядом Німеччини про військову підтримку УСС у складі австрійської армії під командуванням Вільґельма Габсбурґа (Василь Вишиваний) перейшли через Збруч на Правобережну Україну[128].

Незважаючи на бажання сотника М. Волошина зберегти театр у повному складі, майже вся його чоловіча частина все-таки в середині червня 1918 р., згідно з наказом вищого командування, змушена була покинути театр і у військовому порядку відбути на Херсонщину, а точніше в село Іванівку. По дорозі, у Чернівцях, стрільці-актори востаннє у старому, хоч і частинному складі, зіграли оперету М. Кропивницького „Пошились в дурні“[129].

Після втрати таких визначних сил, як І. Рубчак, М. Бенцаль, Є. Коханенко, П. Сорока, А. Нижанківський, Л. Новіна-Розлуцький та ін., Катерина Рубчакова відмовилася від керівництва театром „Української Бесіди“, мотивуючи свою відмову неможливістю наново організувати повноцінний акторський ансамбль[130]. І, незважаючи на намагання Філомени Лопатинської узяти у свої руки управління театром[131], трупа „Української Бесіди“ все-таки розпалася. Частина її акторів стала основним кістяком Чернівецького українського театру під керівництвом К. Рубчакової (М. Онуфрак, К. Пилипенко, К. Козак-Вірленська, А. Осиповичева, Ф. Лопатинська, В. Демчишин)[132]. Лише згодом — восени 1918 р. — В. Коссак намагається знову відновити театр „Української Бесіди“, серед членів якого знаходимо О. Бодака, Герасимовича, А. Нижанківського, Новаківського, Стефановича, Хедерка[133], а В. Блавацький у 1919 р. в його складі також згадує П. Сороку, Я. Барнича, І. Рубчака, І. Коссакову, В. Сорокову, І. Даньчака, А. Шеремету та ін.[134]

Отож, протягом 1916—1918 рр. єдиний у Галичині професійний український народний театр Товариства „Українська Бесіда“ мав змогу існувати і повноцінно функціонувати тільки завдяки українському січовому стрілецтву. Ризикуючи кар'єрою, командування УСС (зокрема сотник Н. Гірняк і сотник М. Волошин), і так практично непідвладне власним розпорядженням, зуміло зберегти для тогочасного, а в перспективі і майбутнього національного театру потужні акторські сили.

Багато з початківців акторів-стрільців уже цілеспрямовано продовжило професійну сценічну діяльність під час визвольної війни 1918—1920 рр. у Східній Україні. Зокрема, Л. Новіна-Розлуцький як самостійний керівник і режисер організував у Могилеві-Подільському філію Державного народного театру УНР, до складу якої також входили В. Демчишин і

---

[128] Литвин М., Науменко К. Історія галицького стрілецтва.— С. 51.

[129] Жмут спогадів про Стрілецький театр // Наш Театр.— Т. 1.— С. 592—594.

[130] Новинки. Український театр // Українське Слово.— 1918.— 7 лип.— № 151.— С. 4.

[131] Новинки // Там само.— 25 серп.— № 193.— С. 6.

[132] Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині.— Львів, 1934.— С. 159; Новинки // Українське Слово.— 1918.— 12 лип.— № 155.— С. 3; 1 жовт.— № 235.— С. 3.

[133] Н. М. Галицький театр сучасності // Новий час.— 1918.— 26 верес.— № 4.— С. 7.

[134] Блавацький В. Театр Василя Коссака, 1919 (з моїх дебютів) // Наш театр.— Т. 1.— С. 569—572.

М. Онуфрак[135]. А більшість стрільців-акторів 1919—1920 рр. зосередилась у культурно-освітньому товаристві „Новий Львівський Театр" при Начальній Команді УГА (директор Л. Гринішак, Й. Гірняк, О. Польовий, С. Волинець, Г. Ничка тощо)[136].

З ініціативи М. Бенцаля, Г. Нички і Я. Ясень-Словенка в 1920—1921 рр. у Львові діяв Український Незалежний Театр[137].

Саме цей період став визначальним у майбутній долі одного з провідних акторів курбасівського театру „Березіль" Йосипа Гірняка.

Звичайно, що в 1916—1918 рр. січові стрільці, тоді ще аматори, не могли запропонувати власне свого і впливати на формування цілісного репертуару театру. Проте в 20—30-х роках XX ст. вони влилися у могутню хвилю стрілецької драматургії: п'єси Я. Партицького „Млин"; Б. Пирятинського „Десятник Люлька", „Бо війна війною", „Їхав стрілець на війноньку"; Л. Лісевича „Залізна Острога", інсценізації Л. Лісевича „Мотря" за Б. Лепким у співавторстві з Г. Лужницьким. А молодий диригент Ярослав Барнич назавжди пов'язав свою творчість зі сценічним музичним мистецтвом, ставши творцем української оперети („Дівча з „Маслосоюзу", „Шаріка", „Пригода в Черчі", „Гуцулка Ксеня").

В історичній ретроспективі театр Товариства „Українська Бесіда" періоду Першої світової війни дістав назву Стрілецького. Цей колектив не тільки заповнив, здавалося б, вакуумне, безвихідне становище єдиного українського театру в Галичині того часу, не лише був вагомим чинником єднання і підтримки національної ідеї, а основне, його діяльність у контексті цілого українського театрально-культурного процесу справедливо стала одним із визначальних періодів.

РЕПЕРТУАР
театру Товариства „Українська Бесіда"
(1 січня 1916 — 30 червня 1918 рр.), м. Львів

— Аркас М. „Катерина".
— Аш Ш. „Бог помсти" (пер. М. Левицького).
— Буйницька С. „Партачі": 21.07.17 (прем'єра).
— Ванченко-Писанецький К. „Запорізький клад" (муз. Я. Барнича): 28.07.17 (прем'єра).
— Васильченко В. „На перші гулі".
— Винниченко В. „Натусь": 18.11.16 (прем'єра).
— Володський О. „Нова дорога": 21.06.17 (прем'єра).
— Володський О. „Панна штукарка": 10.12.16 (бенефіс К. Пилипенко).
— Геннекен К. „Двадцять днів тюрми".
— Гордін Я. „За синім океаном": 9.02.18 (прем'єра).
— Гордін Я. „Міреле Ефрос".

[135] Прасіцький М. Люблю театр // Наш Театр.— Т. 1.— С. 668—669.

[136] Демчук Т. Галицькі театри на Великій Україні // Театральне мистецтво.— Львів, 1922.— № 7—8.— С. 1—4; № 9.— С. 1—4; Клим Т. [Т. Демчук] До історії Нового Львівського Театру при Начальній Команді Галицької Армії // Літопис Червоної Калини.— 1931.— № VI.— С. 7—9.

[137] Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // Наш Театр.— Т. 1.— С. 14—17; Ничка Г. Український незалежний театр у Львові.— С. 127—144.

— Грінченко Б. „За батька“.
— Грінченко Б. „Степовий гість“.
— Гулак-Артемовський С. „Запорожець за Дунаєм“.
— Зудерман Г. „В рідній сім'ї“: 13.11.17 (прем'єра).
— Зудерман Г. „Вогні Іванової ночі“: 17.05.17 (прем'єра).
— Карпенко-Карий І. „Батькова казка“.
— Карпенко-Карий І. „Безталанна“.
— Карпенко-Карий І. „Бондарівна“: 27.05.16 (прем'єра).
— Карпенко-Карий І. „Мартин Боруля“.
— Карпенко-Карий І. „Наймичка“.
— Карпенко-Карий І. „Суєта“.
— Карпенко-Карий І. „Паливода XVIII століття“.
— Квітка-Основ'яненко Г. „Сватання на Гончарівці“.
— Коженьовський Ю. „Верховинці“: 5.01.18 (прем'єра).
— Костенко Ф. „Батраки“.
— Котляревський І. „Наталка Полтавка“.
— Коцебу А. „Псотник“ (пер. І. Франка): 30.07.16 (прем'єра).
— Крашевський Ю. „Хата за селом“ (Міллер З., Галасевич Я. — інсценізатори).
— Кропивницький М. „Вій“.
— Кропивницький М. „Дай серцю волю, заведе в неволю“.
— Кропивницький М. „Невольник“.
— Кропивницький М. „Перехитрили“.
— Лукіянович Д. „Жертвою“: 19.01.17 (прем'єра).
— Монюшко С. „Галька“: 7.04.18 (прем'єра).
— Николишин Д. „Розладдя“: 17.08.16 (прем'єра).
— Ніщинський П. „Вечорниці“.
— Оффенбах Ж. „Весілля при ліхтарях“.
— Паливода-Карпенко С. „Заручини по смерті“.
— Ростан Е. „Романтичні“ (пер. Ф. Коковського, режисура Л. Новіни-Розлуцького).
— Старицький М. „За двома зайцями“.
— Старицький М. „Маруся Богуславка“.
— Старицький М. „Ой, не ходи, Грицю“.
— Старицький М. „Панська губа, та зубів нема“.
— Старицький М. „Чорноморці“.
— Стріндберґ А. „Батько“ (пер. і режисура Л. Новіни-Розлуцького): 14.09.16 (прем'єра).
— Суходольський О. „Хмара“: 13.10.17 (прем'єра).
— Тогобочний І. (Щоголів І.) „Борці за мрії“.
— Тогобочний І. „Жидівка-вихрестка“.
— Тогобочний І. „Мати“.
— Товстонос В. „За друзі своя“: 6.04.18 (прем'єра).
— Фиєт О. „Любов бідного маркіза“ (пер. С. Сілецького): 12.02.17 (прем'єра).
— Франко І. „Украдене щастя“.
— Цеглинський Г. „Соколики“.
— Чехов А. „Зразковий муж“.
— Чехов А. „Дядя Ваня“: 1.12.17 (прем'єра).
— Чубатий В. „Воскресіння“.

— Шатковський Ф. „Кума Марта".
— Шевченко Т. „Назар Стодоля".
— Шніцлер А. „Любощі" (пер. Б. Грінченка).
— Шніцлер А. „Забавки".
— Янчук М. „Вихованець".

Olena BON'KOVS'KA

THE UKRAINIAN FOLK THEATRE OF THE *UKRAINS'KA BESIDA* SOCIETY DURING WORLD WAR I (*THE SRILETS'KYI THEATRE*)

The activities of the only Ukrainian professional theatre in Halychyna during World War I that of the *Ukrains'ka Besida* (*Ukrainian Talk*) society — discussed in the article. During the years 1914—1915 the organization suspended its work because almost all of the male actors had been mobilized into the Austro-Hungarian Army. It was only due to the help and of the — Ukrainian Sich Riflemen — particular from their Camp and the L'viv Joint Strilets village (stanytsia), that the theatre resumed its previous activities and full-scale functions in the period from 1916 to 1918. For this reason the theatre of the *Ukrains'ka Besida* society has in retrospect been renamed *The Striletskyi theatre.*

Руслан ЛЕОНЕНКО

ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ ДЕРЖАВНІ ТЕАТРИ. 1917—1919 РОКИ

Лютнева революція 1917 року сколихнула всі поневолені імперським урядом Росії народи і відкрила нечувані можливості для українського національного руху. Відразу ж після отримання звістки з Петрограда про повалення монархії та встановлення влади Тимчасового уряду в Україні починається гуртування національних українських сил. У Києві серед різноманітних громадсько-політичних кіл швидко і масово розвиваються процеси самоорганізації. Повсюди засновуються нові українські організації. Загальним прагненням цього бурхливого виру зібрань було обстоювати широку автономію для України.

У перші ж дні весни — 4 березня 1917 р. — на базі українських національних організацій постає Українська Центральна Рада, яка протягом літа перебирає на себе керівництво країною.

Лютнева революція принесла українському народові пробудження пригноблених доти національних культурницьких і мистецьких сил, а також політичні зрушення, які врешті-решт зумовили політичну і територіальну автономію України, визнання її центральними європейськими державами і проголошення згодом повної незалежності[1].

Разом із першими державними інститутами почали виникати державні мистецькі заклади. Одним із них став Український національний театр, заснований Комітетом українського національного театру.

Кістяк першого українського уряду, як відомо, становили видатні діячі культури. Це виглядає закономірним, оскільки саме вони — мистецька та наукова інтеліґенція — були елітою свідомого українського громадянства. Певна річ, що, за рідким винятком, вони не відзначались глибокою обізнаністю в економічних та військових питаннях. На кін піднімалась українська національна ідея і, як наслідок, широке запровадження української мови. Це викликало опір зросійщеної більшости мешканців міст. Посилення уваги прихильників Української Центральної Ради до національно-

[1] Павленко Ю., Храмов Ю. Українська державність у 1917—1919 рр.: Історико-генетичний аналіз.— К., 1995.— С. 45—55.

мовного питання подекуди не знаходило відгуку навіть у провінції. Усе це слід враховувати, говорячи про мужність засновників перших державних закладів мистецтва.

Отже, усі заборони українського слова і культури були зметені революційною зміною у політичному житті. Але лишилася інерція змосковщеного населення міст. І тут якраз держава виступає гарантом захисту молодих мистецьких інституцій від не досить дружнього оточення зросійщеного обивателя.

Ця обставина пояснює, чому переворот у театрі не відбувся 1905 року, коли вже було отримано дозвіл виставляти на українській сцені перекладну та сучасну українську драматургію. Як зазначає історик українського театру Дмитро Антонович, українські актори, звиклі з примусу грати побутові п'єси, не дуже квапилися освоювати нову драму, нову сценічну техніку[2]. Нечисленне свідоме українське громадянство підштовхувало передові національні трупи до постановок непобутових п'єс; підштовхувало і морально, і матеріально. З'явилося декілька постановок, зокрема в київському Театрі М. Садовського. Глядач тих вистав зауважує у спогадах: „Важко і неприємно було дивитись, коли добре поставлений „Камінний господар" Лесі Українки йшов при майже пустій залі. Така була доля і „Тепленького місця" (О. Островського.— ***Р. Л.***), і „Загибелі „Надії" (Гайєрманса.— ***Р. Л.***) та й інших нових для театру перекладених п'єс"[3].

Втім, провал був закономірний. Дмитро Антонович у праці „Триста років українського театру" цю проблему пояснює так: за межами побутової виконавської традиції українські актори і декоратори виявлялись безпорадними, а тому виконували сучасну українську і європейську драматургію у тонах мелодраматичних і побутових — звичних їм, але цілком невідповідних новому драматургічному матеріалові: „[...] Все, що не відповідало принципам і засобам побутового театру, рішуче не прививалося, і на сцені кращої української трупи (Миколи Садовського.— ***Р. Л.***) справляло сумне безнадійне враження"[4].

Обходимо увагою безліч „шароварно-гопачних" труп антрепренерів-халтурників, які в гонитві за легким заробітком усіляко дискредитували український професіональний театр.

Після зняття заборон з української культури значного зрушення на терені театру не відбулося. Приватна антреприза — головна форма існування театру в Україні — була досить залежна від публіки і власної мистецької традиції.

З приходом державної політики в мистецтво український театр уперше отримує можливість не озиратися на смаки публіки, а зосередитись на високих мистецьких завданнях.

* * *

Провідником державної театральної політики став Комітет українського національного театру. Виник Комітет українського національного театру стихійно, на хвилі революційних подій у березні 1917 р. із мітин-

---

[2] Антонович Д. В. Триста років українського театру.— Прага, 1925.— С. 203—206.
[3] Григор'єв Г. П. У старому Києві: Спогади.— К., 1961.— С. 155.
[4] Антонович Д. В. Триста років українського театру.— С. 203—206.

ґового зібрання театральних сил у Києві. „Сьогоднішньому глядачеві, — згадує у мемуарах учасник тих подій актор Прохор Коваленко, — важко навіть уявити, скільки тоді бувало всяких з'їздів, нарад, засідань, скільки люди витрачали часу на обговорення можливих форм майбутнього життя суспільства. Багато списів було поламано і в гарячих суперечках про те, яким має бути театральне мистецтво і яким шляхом йому треба йти"[5].

Перші збори українських театральних представників, які дали життя Комітетові українського національного театру, відбулися 12 березня у Троїцькому народному домі. На них ухвалили скликати Всеукраїнський з'їзд акторів, організувати Українське театральне товариство, видавати щотижневий мистецький бюлетень „Театральні вісті"[6].

На 25 квітня Комітет українського національного театру налічував 25 учасників. Серед них — актори, драматурги, поети, критики, художники, скульптор, композитор, музиканти, історик-етнограф, театральні педагоги, юрист, громадські і політичні діячі: В. Винниченко (голова), Д. Антонович (товариш голови), М. Старицька (товариш голови), М. Орел-Степняк (секретар), Марія Грушевська (скарбник), Ф. Балавенський, М. Біляшевський, М. Бурачек, М. Вороний, С. Єфремов, М. Жук, О. Кошиць, Є. Кричевська, В. Кричевський, Л. Курбас, А. Мазуренко, І. Мар'яненко, З. Маргуліс, О. Олесь, С. Паньківський, О. Приходько, Л. Старицька-Черняхівська, І. Стешенко, П. Холодний, С. Черкасенко[7].

Серед учасників Комітету знаходимо прізвища провідних осіб уряду — В. Винниченка та Д. Антоновича, а також І. Стешенка (Генеральний секретар освіти з червня 1917 р.). Втім, В. Винниченко через урядові клопоти жодного разу на робочі засідання Комітету не з'явився. Відтак головою замість нього обрано Д. Антоновича, який на той час уже вийшов зі складу уряду. Заступником стає М. Старицька[8].

Протягом вересня—жовтня 1917 р. Комітет українського національного театру „поповнено новими членами шляхом кооптації як окремих особ, так і представників театральних інституцій"[9]. Серед нових учасників — переважно видатні актори і драматурги: С. Васильченко, В. Вілінська, О. Вілінський, Н. Дорошенкова, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Коваленко, О. Косач-Пчілка, О. Мишуга, М. Садовський, П. Саксаганський, В. Самійленко, О. Стешенкова, Ф. Штейнґель, Л. Яновська[10]. Відтак загальна кількість учасників Комітету українського національного театру дорівняла 39-ти.

Ще перебуваючи на стадії формування, у квітні 1917 р., Комітет визначив і оголосив у часописі „Театральні вісті" своє головне завдання: формування „нових ідейних театральних підприємств" і їх подальше фінан-

---

[5] Коваленко П. Т. Шляхи на сцену.— К., 1962.— С. 104.
[6] Там само.
[7] Склад комітету театру.— Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі — ДМТМК України), від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 8917.
[8] Див.: Антонович Д. В. Триста років українського театру.— С. 207; Коваленко П. Т. Шляхи на сцену.— С. 111.
[9] Робітнича газета.— 1917.— 15 жовт.— № 160.— С. 4.
[10] Склад комітету театру.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 8917.

сування[11]. Ось як часопис Українського театрального організаційного комітету „Театральні вісті" інформував про це громадськість: „Правдоподібно товариство буде давати ініціативу в формуванню нових ідейних театральних підприємств, буде їх фінансувати і постарається о побудованнє будинку для майбутнього Українського Національного Театру"[12]. Згодом у програмному документі „Регламент відношень Комітету українського національного театру до дирекції окремих утворених ним театрів" завдання лише уточнюється: „закладати театральні підприємства ріжноманітних типів і напрямів, складати відповідні до цього трупи і запрошувати відповідних режисерів"[13]. Особлива увага у планах Комітету приділялася Києву: тут був намір побудувати власне театральне приміщення для створення у ньому високохудожнього театру із зразковою трупою[14].

Комітет виробляє програму державного розвитку театрального мистецтва в Україні, викладену в етапному документі „Регламент відношень Комітету українського національного театру до дирекцій окремих утворених ним театрів". У ньому зафіксовані основні елементи адміністративних, творчих та фінансових взаємин Комітету українського національного театру з майбутніми державними театрами по всій країні. Комітет виступає їх вищою інстанцією: керуючим, контролюючим та дорадчим органом. Ось деякі положення цього документа:

„2. Для складання кожної трупи зокрема призначається спеціальна Комісія, котра вибирає режисера і по умові з ним намічає акторів, котрих повинен ухвалити Комітет [...]

5. Для кожного театру Комітет складає дирекцію із членів Комітету, двох або більше, в залежності від розміру театру, із двох режисерів і представника від артистів [...]

6. Для кожного театру із Комітету вибирається репертуарна Комісія, котра затверджує репертуар цього театру на сезон [...]

9. Річний обрахунок кожного театру затверджується Комітетом [...]

10. Комітет ухвалює платню акторам [...]

12. Члени Комітету по черзі повинні контролювати вистави і подавати справозведення Комітетові [...]"[15]

Така чітка регламентація стосунків, звичайно, не мала на меті обмежити свободу творчости. Це підкреслено в кінці зазначеного документа: „Зважаючи на те, що Комітет має на меті підтримувати в повній мірі волю художньої творчости, Комітет закладатиме театри ріжних напрямів і обиратиме режисера і дирекцію відповідно до напряму театру"[16].

Оскільки Комітет виникає як громадська організація[17], то ніяких коштів

---

[11] Театральні вісті.— 1917.— № 3—4.— С. 21.

[12] Там само.

[13] Регламент відношень Комітету українського національного театру до дирекції окремих утворених ним театрів.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 9223.

[14] Див.: Робітнича газета.— 1917.— 19 верес.— № 137.— С. 4; а також: Тернюк П. І. Іван Мар'яненко.— К., 1968.— С. 101—102.

[15] Регламент відношень Комітету українського національного театру...— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 9223.

[16] Там само.

[17] Див.: Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—19.— Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі — ЦДАВО України), ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 35.

на утримання виконавчого апарату він не мав. Була лише невелика сума, зібрана громадянством на влаштування національного театру. А виконання проголошених завдань потребувало створення механізмів бюджетного фінансування і визнання повноважень Комітету з боку держави.

Наразі офіційне визнання державою Комітету не забарилося — улітку 1917 р. він стає самостійною частиною при театральному відділі Генерального секретарства народної освіти Генерального Секретаріату Української Центральної Ради[18]. Характер взаємин Комітету з театральним відділом прояснює учасник Комітету та актор створених ним театрів Прохор Коваленко: юридично Комітет ніби був підпорядкований театральному відділу, але фактично та ідейно він керував цим відділом, „здійснюючи через нього свої заходи“[19].

Специфічність взаємин Комітету українського національного театру і театрального відділу розкриває, урешті, такий факт: театральний відділ у складі відділу мистецтв при Генеральному секретарстві справ освітніх був створений Комітетом українського національного театру! Організаційну роботу очолили активні учасники Комітету українського національного театру — М. Грушевська, О. Приходько та О. Кошиць. Про це повідомляє „Робітнича газета“ в липні 1917 р. у хронікальній замітці про заснування при Генеральному секретарстві освітніх справ відділу мистецтв: „Відділ мистецтв поділяється на чотири підвідділи; один із них — театрального мистецтва. Його організація покладена на М. Грушевську, О. Приходька, О. Кошиця та Комітет українського національного театру“[20].

Також улітку 1917 р. Комітет українського національного театру спромігся виконати головний пункт своєї програми — заснував зразковий Український національний театр у Києві, який став першим державним театром в історії України. Як випливає з усього справозведення театру, Комітет українського національного театру нарівні з театральним відділом виступає керівним органом у питаннях юридичної, фінансової і навіть творчої субординації першого державного театру України.

При Комітеті українського національного театру існувало кілька комісій. Найактивнішими були „комісія по завідуванню трупою в Троїцькому народному домі, драматичною школою, робітничим театром і літературно-репертуарна комісія“[21].

Серед перших заходів Комітету українського національного театру такі: організація Комітету українського робітничого театру спільно з представниками від робітничих клубів, підготовка режисерського видання „Наталка Полтавка“, відкриття у листопаді 1917 р. Драматичної української школи для робітників (удержавленої за часів Гетьманату). Серед учнів першого набору цієї школи — Амвросій Бучма, один із славетних акторів наступних десятиліть[22].

---

[18] Див.: Клопотання театрального відділу Міністерства народної освіти до міністра народної освіти. 16 травня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 590, арк. 1.

[19] Коваленко П. Т. Шляхи на сцену.— С. 110.

[20] Робітнича газета.— 1917.— 27 лип.— № 95.

[21] Там само.— 15 жовт.— № 160.— С. 4.

[22] З діяльності Державної народної драматичної школи. (Повідомлення, складене Й. Стадником, директором Державної народної драматичної школи, про її діяльність та стан справ.— *Р. Л.*)— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 588, арк. 9.

Повноважень Комітету українського національного театру не визнавали російські театральні установи, які робили на той час „погоду" в театральному житті Києва. Їхня політична орієнтація була цілком відмінна. До вересня 1917 р., поки позиції Української Центральної Ради остаточно не зміцнились, діячі російської культури орієнтувалися на сили Тимчасового уряду в Україні[23]. Професіональний український театр у столиці тоді репрезентували нечисленні колективи: М. Садовський із власною трупою у Троїцькому народному домі, „Молодий театр" Л. Курбаса та Українська трупа під орудою Т. Колесниченка. При тому студія, очолювана Л. Курбасом упродовж 1917 р., давала лише по одній виставі на тиждень, платні ж ніхто з молодотеатрівців не отримував, змушений працювати задля виживання по інших установах[24].

Розстановку мистецьких сил певним чином прояснює національний склад населення Києва на той час. За відомостями про перепис 1917 р., поданими у пресі, українців у Києві було лише близько 54 тисяч, що становило приблизно 12 відсотків. Більшість — близько половини — становили росіяни. На долю поляків припадало 9 відсотків, євреїв — 19[25].

Оглядаючи здобутки Комітету українського національного театру, можна побачити, що наголос робився на театрі для широких верств. Це відповідало трохи популістській політичній орієнтації Центральної Ради. Для якісного ж розвитку театрального мистецтва в Україні Комітет українського національного театру заклав перший державний театр — Український національний театр, а також брав участь у виданні спеціального театрального органу „Театральні вісті". Вийшло лише чотири номери цього часопису. А от Український національний театр протримався повний сезон, щоб потім поступитися місцем двом іншим державним театрам.

Своєю діяльністю Комітет українського національного театру вперше на державному рівні усвідомив і здійснив завдання театрального мистецтва з висоти потреб повноцінного розвитку національної культури.

* * *

„Року 1917-го українське громадянство власними силами утворило Комітет національного театру, котрий заснував у Троїцькім народнім домі „Національний український театр". Згодом Секретарством народної освіти, а потім Міністерством народної освіти сей театр був взятий під свій протекторат і на зарядження технічного боку сього театру було асигновано з державних коштів 165.500 карбованців", — так подає історію виникнення Українського національного театру офіційний документ 1918 р. („Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—1919")[26].

Справді, ініціатива створення цього зразкового, як передбачалось, національного театру належала театральній громадськості, яка, розворуше-

---

[23] Коваленко П. Т. Шляхи на сцену.— С. 111.

[24] Історична довідка про діяльність театру Леся Курбаса, його репертуар, склад трупи в 1915—1918 роках.— ЦДАВО України, ф. 4465, оп. 1, спр. 554, арк. 1—6.

[25] Що показує перепис міста Києва.— Там само.— Спр. 90, арк. 30—32.

[26] Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—19.— Там само.— Ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 35.

на буремною добою, акумулювала свої сили в Комітеті українського національного театру. Організаційну групу очолила Марія Грушевська[27]. У пресі було оголошено про вибори режисера для нового театру[28]. Держава охоче підхоплює починання і активно підтримує театр.

Генеральне секретарство освіти орендує для театру приміщення Троїцького народного дому (тепер — приміщення київського Театру оперети). Генеральне секретарство фінансів опікується видачею трупі грошових допомог. За діяльністю трупи встановлюється контроль Генерального секретарства освіти і Генерального контролера, якому представлялись грошові рахунки[29]. Своєю вищою керівною інстанцією театр вважає Комітет українського національного театру, а згодом його спадкоємця — Театральну раду. Саме вони, а не театральний відділ, встановлювали ставки оплати праці акторів[30].

Комітет українського національного театру прагнув закласти театр на цілком нових засадах: щоб він був незалежний від традиційного побутового напряму, щоб брався за освоєння сучасної європейської і сучасної української драматургії, а також зарубіжної класики.

Дуже неоднорідний за складом Комітет не мав єдности щодо шляхів реалізації цієї ідеї. Прихильники радикальних заходів пропонували покликати передусім ті українські артистичні сили, які, не задовольняючись рамками побутового театру, змушені були працювати на російських і польських сценах. Та по кількох місяцях боротьби переміг план прибічників поміркованих, еволюційних заходів (насамперед І. Мар'яненко та М. Вороний). На базі однієї з провідних приватних труп — трупи І. Мар'яненка — вони в серпні 1917 р. сформували колектив Українського національного театру, самі ж його й очоливши[31]. До театру також увійшли

---

[27] З листа актора І. Садовського до М. Грушевської від 14 серпня 1917 року зрозуміло, що М. Грушевська очолювала організаційний комітет Українського національного театру. З того ж листа ясно, що працювати в Українському національному театрі вважалося престижно і поважно, принаймні поперва: „[...] Чув я, що до згуртування Українського народного театру, котрий має бути в Києві, потрібні актори і актриси. І так як Ви, Маріє Сильвестрівно, стоїте на чолі організаційного комітету, то до Вас звертаюсь з проханням [...] опридiлить нас (І. Садовського з дружиною.— *Р. Л.*) до трупи майбутнього театру [...] Якщо знайдете нас не лишніми, то будемо дуже вдячні і раді послужити в такім поважнім ділі, яке має бути". (Лист І. Садовського до М. Грушевської. 14 серпня 1917 р.— ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 204, арк. 2.)

[28] Робітнича газета.— 1917.— 22 серп.— № 115.— С. 4.

[29] У травні 1918 р. у клопотанні до міністра народної освіти театральний відділ обґрунтовує необхідність термінового кредиту Українському національному театрові. При тому особливо наголошено, що Український національний театр є державною установою: „Київський Національний театр, утворений означеним комітетом (Комітетом українського національного театру.— *Р. Л.*) яко частиною Генерального секретарства освіти, вважався державною інституцією. Це посвідчується тим, що умови наймання Народного дому було підписано офіціально Генеральним секретарем освіти, і документи здано було до Генерального секретарства фінансів, трупі видавались допомоги; за діяльністю її було встановлено контроль з боку Генерального секретарства освіти і Генерального контрольора, якому представлялись грошові рахунки". (Див.: Клопотання театрального відділу Міністерства народної освіти до міністра народної освіти. 16 травня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 590, арк. 1.)

[30] Регламент відношень комітету Національного театру до дирекції окремих утворених ним театрів.— Там само.— Ф. 2581, оп. 1, спр. 204, арк. 8; а також: Регламент відношень Комітету українського національного театру...— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Націонвльний театр, № 9223.

[31] Див.: Антонович Д. В. Триста років українського театру.— С. 207.

артисти з труп М. Садовського, І. Сагатовського та Т. Колесниченка.

Трупа театру налічувала 97 посад, 35 акторів, 26 актрис. Найбільш високооплачуваними серед чоловіків були (за порядком зменшення платні): І. Замичковський, Ф. Левицький, С. Каргальський, І. Мар'яненко, І. Сагатовський, М. Вороний, М. Петлішенко, Р. Чичорський, О. Жулинський, П. Коваленко, В. Волков; серед жінок: Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, К. Лучицька, Н. Дорошенко, Л. Гаккебуш, М. Троянда, Н. Горленко, О. Полянська, Ф. Якубовська, Я. Доля, В. Онацька[32].

Творчий склад театру: режисери Г. Гаєвський, І. Мар'яненко, М. Вороний, І. Сагатовський; завідувач музичної справи О. Кошиць, дириґент В. Верховинець; художники М. Бойчук, С. Худяков, В. Кричевський та Л. Космина. Адміністративна частина, цехи та робітники — 22 посади. Оркестр — 9 посад[33].

Сезон відкрився 16 вересня 1917 р. — на 15 днів пізніше, ніж планувалося, через затримку з переданням будинку заорендованого театру Троїцького народного дому[34]. Першою виставою була постановка п'єси В. Винниченка „Пригвождені".

Ось як київська газета повідомляла про відкриття театру: „У суботу 16 вересня [1917 р.] нарешті відчинилися вистави першого Українського Національного Театру, тимчасово, до збудування власного будинку, в старому будинкові Троїцького народного дому. Ця трупа має протягом шести років уложитися і зігратися, повинна бути тою трупою, яка і займе місце в першому будинкові Українського Національного Театру в Києві. Трохи згодом можна буде говорити, оскільки ґрунтовні зміни треба буде зробити в складі трупи, щоби вона могла заложити зразковий український театр"[35].

На урочистому відкритті І. Стешенко, тодішній генеральний секретар освіти, від імені держави заявив, що Секретарство освіти бере театр під свою опіку.

Зазначимо, що утворенням одного державного театру наміри Комітету українського національного театру і театрального відділу не обмежувалися. Ще в серпні 1917 р. на засіданнях Комітету українського національного театру дебатувалося питання щодо „заснування театрів по містах України"[36]. Але цим мріям тоді не судилося збутися.

* * *

Назагал доля Українського національного театру складалася так само нещасливо, як і першого українського уряду.

Політична та економічна криза тяжко відбилася на долі колективу. Про це свідчать повні відчаю колективні звертання трупи по допомогу до Комітету українського національного театру та інших інстанцій. Затверджена Комітетом українського національного театру в грудні 1917 р. постано-

---

[32] Склад трупи Українського національного театру.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 590, арк. 3—4.

[33] Там само.

[34] Пояснювальна записка до законопроекту про асигнування Українському національному театру 165.500 карбованців на потреби до 1 вересня 1918 р.— Там само.— Ф. 2457, оп. 1, спр. 61, арк. 1—2.

[35] Робітнича газета.— 1917.— 19 верес.— № 137.— С. 4.

[36] Там само.— 20 серп.— № 114.— С. 4.

ва про щомісячну надбавку на дорожнечу працівникам Українського національного театру не була виконана до самого літа 1918 р.[37] Це було зумовлено, зокрема, тим, що наприкінці січня 1918 р. Центральна Рада здала Київ більшовикам.

Навала більшовиків принесла нечувану руйнацію міста від багатоденного гарматного обстрілу та кількатижневого „червоного" терору і припинила будь-яке мистецьке життя. Воно відновилося лише в березні 1918 р. з приходом Української Центральної Ради під захистом німецького півмільйонного війська. На той час театр, не отримуючи субсидій від держави, дуже бідував. Тримався коштом заможніших учасників колективу, свідомих великих сподівань, покладених на їх театр українським громадянством.

Платні персоналу ледве вистачало на їжу. Тому деякі актори, як, наприклад, знаменитий Ф. Левицький, змушені були мати ще якусь посаду в інших установах[38].

У квітні—травні 1918 р. трупа зовсім не одержувала платні[39]. В трупі ширилися тривожні настрої[40]. Полишений державою без фінансової підтримки, за умов хаосу, слабкої влади та війни з більшовиками, Український національний театр був приречений на невдалий сезон.

Після першої постановки виїхав із Києва через особисті причини головний режисер театру М. Вороний. Більше до театру він не повернувся, через що сталася перерва в підготуванні нового репертуару, поки не було запрошено нового режисера[41].

Репертуарна комісія Комітету українського національного театру вводила нові п'єси європейського репертуару, а зі старого українського репертуару вибирала найкращі з літературного і виховного боку п'єси, уникала репертуару співочого і такого, що зветься „хлібним". Заходи, спрямовані на підвищення мистецького рівня державного театру, понижували відвідування вистав, бо не імпонували широкій робітничій і взагалі бідній публіці, яка становила більшість глядацької аудиторії театру[42]. „П'єси репертуару європейського, „сальонового" [...] в театрі Троїцького народного дому не мають поводження, і під час вистав таких п'єс театр майже зовсім порожній", — писав у доповіді міністрові освіти член Комітету українського національного театру, відомий художник М. Бурачек[43].

Та й самі засновники не були задоволені роботою Українського національного театру. Так, Д. Антонович у газетній публікації у жовтні 1917 р.

---

[37] Заява артистів і службовців Українського національного театру до Театральної ради при Міністерстві народної освіти.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 590, арк. 2.

[38] Лист-відповідь Ф. Левицького дирекції Державного драматичного театру. 2 липня 1918 р.— Там само.— Спр. 592-а, арк. 7—8.

[39] Заява в Театральну раду при Міністерстві освіти від артистів театру про грошову надбавку та просьба сповістити про склад трупи на слідуючий сезон.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 8906.

[40] Театральная жизнь.— 1918.— 26 мая.— № 16.— С. 18.

[41] Пояснювальна записка до законопроекту про асигнування Українському національному театру 165.500 карбованців на потреби до 1 вересня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 61, арк. 1—2.

[42] Там само.

[43] Доповідь театрального відділу Міністерства народної освіти УНР міністрові народної освіти. 26 квітня 1918 р.— Там само.— Ф. 2581, оп. 1, спр. 203, арк. 9—10.

обурювався: „В Національному театрі рішуче неблагополучно. За півтора місяця роботи поставлено одну тільки нову п'єсу Винниченка, та й то для відкриття сезону, а далі три п'єси, знову Винниченка, давно переграних, а решта всі ті самі Лимерівни, Бондарівни, Безталанні, Дзвонарівни, Гандзі, Богуславки, і так щодня і без кінця. Зеленою скукою віє і від репертуару, і від постановок, і від виконання"[44].

Критичний момент у житті театру настає у середині травня 1918 р., коли всі побачили, що наслідки сезону не відповідали очікуваним результатам. Київський часопис „Театральная жизнь" так змальовував загальний настрій: „Среди артистов труппы Укр[аинского] национальн[ого] театра царит большая тревога из-за приостановки выплаты жалованья. Некоторые из артистов труппы уже не получали жалованья в течение 1 $^1/_2$ месяцев. Театральный отдел при Минист[ерстве] Народн[ого] Просв[ещения] принимает все меры к облегчению создавшегося положения артистов Укр[аинского] национальн[ого] театра"[45].

Тоді ж у травні приїздить до Києва з Полтави П. Саксаганський, запрошений на посаду директора замість І. Мар'яненка в наступному сезоні[46]. Невідворотною стає реорганізація театру, мова про яку заходила ще в листопаді 1917 р. Вже тоді Комітет українського національного театру брався переглядати склад дирекції театру на наступний сезон, висловлюючи недовіру дирекції існуючій. Гостре резюме з цього приводу було подано у пресі: „Протягом місяця в Комітеті українського національного театру має вирішитися склад дирекції театру в Троїцькому народному домі на слідуючий сезон 1918—1919 років.

Нинішня дирекція не знаходить довір'я у декого з членів Комітету тому, що на сцену Національного Театру пересадила в повному складі трупу Мар'яненка, навіть наперекір постанові Комітету, і всі традиції тої групи"[47].

Треба сказати, що паралельно відбувався і процес реорганізації самого Комітету українського національного театру. Невдовзі він був реорганізований у Театральну раду (це питання докладно розглянуте в подальших розділах статті).

Актори і працівники Українського національного театру, перебуваючи протягом травня у цілковитій невизначеності, просять письмово Театральну раду та Міністерство освіти сповістити до 1-го червня 1918 р., чи збираються вони продовжувати справу цього театру на наступний сезон, а якщо так, то з ким із персоналу і на яких умовах. Під документом 70 підписів[48].

Аж наприкінці червня 1918 р., уже за Гетьманату П. Скоропадського, театрові була асиґнована перша солідна субсидія у 165.500 карбованців „на поповнення дефіциту та на провадження діяльности до 1 вересня 1918 р."[49] Тоді ж, до речі, була призначена постійна пенсія від держави

---

[44] Робітнича газета.— 1917.— 24 жовт.— № 166.— С. 4.

[45] Театральная жизнь.— 1918.— 22 июня.— № 16.

[46] Там само.

[47] Робітнича газета.— 1917.— 10 листоп.— № 181.— С. 4.

[48] Заява від акторів та всього складу Українського національного театру з вимогою виплатити зарплатню та сповістити про склад трупи на наступний сезон.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 8906.

[49] Державний вістник.— 1918.— 22 черв.— № 18.

М. Заньковецькій. За Гетьманату становище театру дещо нормалізувалося: „Театральні справи під кінець сезону покращали, і баланс театру, коли рахувати надбане театром майно, зведено майже без дефіциту“, — писали у своїй заяві актори і службовці Українського національного театру, сподіваючись, що держава розрахується з ними в повному обсязі у зв'язку із закінченням театрального сезону[50].

* * *

На шляху створення солідного державного театру Комітет українського національного театру отримав низку прикрих уроків. З наступного сезону було вирішено проводити більш грамотну політику. Для того діяльність Українського національного театру диференціюється. Висувається ідея створення окремих колективів для традиційного побутового та новітнього літературно-психологічного напрямів. А крім того — ще й державної театральної студії і, звичайно, державної Опери. У квітні 1918 р., як сповіщала газета „Відродження“, театральний відділ почав розроблення обрахунків цих театрів: „Театральна секція (театрального відділу.— *Р. Л.*) зараз працює над виробленням обрахунків державних театрів, які мають бути утворені на зимовий сезон 1918—19 р. Намічаються чотири державних театри в Києві“[51].

Для першого з них — народного — пропонувався репертуар „виключно побутовий, з додатком героїчного репертуару кращих європейських драматургів“[52].

Другий мав бути драматичним театром цілком європейського характеру, „де б твори наших новітніх письменників Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся, а також закордонних авторів знайшли достойне виконання“[53].

На студію покладалось завдання виховувати молоді артистичні сили: „Сей театр має бути театром шукання нових форм в театральному мистецтві“[54]. Роль такої студії фактично обійняв „Молодий театр“. Щоправда, державною установою він не став, але невеличку субсидію отримав.

З Оперою ж узагалі нічого не вийшло. Переважно через проблеми з приміщенням. На заваді ставали всі, хто тільки міг: колишній антрепренер і трупа, міська Дума, штаб німецьких військ у Києві. Київська Опера мала шанс стати однією з найкращих у Європі, оскільки в Україну прагнули повернутися знамениті співаки-українці з Петербурґа та Москви, рятуючись від більшовицького терору і, головне, відгукуючись на заклик уряду Української Народної Республіки. Але не судилося.

Як же в історії була оцінена спроба державного театру публічно вийти за межі побутової традиції?

Історики театру і учасники театрального життя 1917 р. згадують про діяльність Українського національного театру без особливого захоплення. Великих сподівань, покладених на нього громадянством і державою, те-

---

[50] Заява артистів і служачих Українського національного театру до театральної ради при міністерстві народної освіти.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 590, арк. 2.

[51] Відродження.— 1918.— 10 квіт.— Ч. 12.— С. 4.

[52] Там само.

[53] Там само.

[54] Там само.

атр — з погляду сучасників — не виправдав. Більшість вистав було визнано невдалими. Усіх небагатьох із них пояснювали можливістю грати їх у тонах, близьких до побутових. Крім того, з Українським національним театром успішно конкурувала приватна трупа М. Садовського, виставляючи, крім „хлібного" українського репертуару, нових українських авторів, зокрема В. Винниченка. Мало того, Українському національному театрові справедливо дорікали тим, що він не виставив жодної п'єси, яка перед тим не була б поставлена в Театрі Садовського: „[...] Чому Національний театр, ставлячи п'єси, навіть перекладені з чужих мов, вибирає виключно такі п'єси, що вже йшли в Театрі Садовського?" — писав Дмитро Антонович у „Робітничій газеті". В тому ж матеріалі він висував своє пояснення такої ситуації: „Правда, репертуар Національного театру сковує репертуар колишньої трупи Мар'яненка, що вступила до Національного театру в повному складі і внесла сюди свої смаки та традиції [...]"[55]

З іншого боку, в освоєнні новітньої драматургії та світової класики перед вів, безперечно, „Молодий театр", і симпатії критики, преси та молодої глядацької аудиторії у 1917 р. були, як звичайно, на його боці.

Фінансове бідування трупи Українського національного театру підсилювало загальне неґативне враження сезону.

Та все ж перший крок було зроблено: Національний театр приміряв на себе невідому йому доти драматургію. Були поставлені „Тартюф" Мольєра, „Огні Іванової ночі" Зудермана та „Зачароване коло" Л. Риделя; із сучасних українських авторів — „Пригвождені" та „Повстання Мари" В. Винниченка, „У Гейханбея" В. Самійленка, „Осінь" О. Олеся, „Лісова квітка" Л. Яновської, а також „Нахмарило" Б. Грінченка (помер 1910 р.). Уроки першого сезону Українського національного театру прислужилися для створення двох інших державних театрів.

Український національний театр відіграв дуже важливу роль в історії українського театру. На жаль, не стільки своєю мистецькою діяльністю, скільки самим фактом виникнення та існування, адже був створений перший в історії українського народу державний національний театр. І цей театр зробив крок у бік виходу з кризи побутового театру, розпочавши освоєння світової і новітньої української драматургії. За підтримки держави колектив Українського національного театру став на шлях свідомого і продуманого фахівцями задоволення потреб розвитку національного театрального мистецтва.

За умов політичного і фінансового хаосу, в переважному середовищі зросійщеної людности це була мужня спроба. І попри не досить оптимістичні оцінки сучасників (які всіляко підігрівались надалі радянською історіографією), мусимо віддати належне ентузіазмові творців першого державного театру. Відтепер цей колектив мусить зайняти своє місце в історії нашого театру.

* * *

В останній місяць перебування при владі Української Центральної Ради Міністерство освіти впорядковує діяльність дорадчих громадських рад при відділах мистецтв. Такою радою при театральному відділі був Комі-

[55] Робітнича газета.— 1917.— 12 листоп.— № 183.— С. 4.

тет українського національного театру. Не всі його члени на той час були в Києві, інші відмовлялися брати участь у роботі Комітету[56]. Тому 28 березня 1918 р. на прохання Театрального відділу з 34 учасників Комітету українського національного театру міністр освіти В. Прокопович обирає і затверджує 18 членів новоствореної Театральної ради. Це Д. Антонович, М. Бурачек, С. Васильченко, В. Винниченко, В. Вілінська, М. Грушевська, Н. Дорошенкова, П. Коваленко, О. Курбас, О. Олесь, М. Орел-Степняк, А. Мазуренко, З. Маргуліс, І. Мар'яненко, М. Садовський, М. Старицька, Л. Старицька-Черняхівська, Л. Яновська. Тим навіть було перевищено визначену державою квоту в 15 осіб[57].

Четверо з новообраних — М. Старицька, Л. Старицька-Черняхівська, В. Вілінська та П. Коваленко — були працівниками театрального відділу в Міністерстві освіти[58].

У травні 1918 р. до складу Театральної ради входить В. Миляєв, відоміший під псевдонімом В. Василько[59].

З приходом до влади гетьмана П. Скоропадського головою Театральної ради замість В. Винниченка стає Д. Антонович[60].

Після затвердження Театральної ради офіційною мистецькою радою при театральному відділі Головного управління у справах мистецтв та національної культури Міністерства освіти її діяльність нерозривно пов'язана з театральним відділом і повністю відбилася у його заходах. Театральна рада, можна сказати, генерувала ідеї, які театральний відділ утілював у життя проведенням відповідних законопроектів через урядові інстанції.

Театральний відділ розподіляється на чотири секції: театральну, педагогічну, літературно-видавничу та кінематографічну. Наголос, як і за попереднього уряду, робиться на культурно-просвітній роботі для широких верств громадянства країни.

Завдання Театральної ради і театрального відділу, визначені в середині літа 1918 р., продовжують лінію, намічену Комітетом українського національного театру в 1917 р. Тепер, однак, виразніше проявляється державне мислення урядовців. У пояснювальній записці до нових штатів урядовців театрального відділу театральна секція, зокрема, ставить собі такі завдання: „[...] Утворення державних театрів усякого типу, як загальних, так і народних, керівництво і догляд над матеріальним, адміністративним і художнім боком цих театрів. Відати справою субсидій приватним театральним підприємствам, громадським закладам, стежити за на-

---

[56] Відродження.— 1918.— 4 квіт.— Ч. 7.— С. 3.

[57] Клопотання про затвердження складу Театральної ради.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 8909; а також: Клопотання про затвердження 15 членів Театральної ради зі складу артистів Українського національного театру. Список акторів додано.— Там само.— № 8910.; а також: Відродження.— 1918.— 5 черв.— Ч. 55.— С. 6.

[58] Клопотання про затвердження складу театральної ради.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 8909.

[59] Повідомлення директора театру про організацію Європейського драматичного театру й інші документи.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 591, арк. 5.

[60] З діяльності Державної народної драматичної школи. (Повідомлення, складене Й. Стадником, директором Державної народної драматичної школи, про її діяльність та стан справ.— *Р. Л.*)— Там само.— Спр. 588, арк. 9.

прямом їх праці і контролювати раціональність трат державної допомоги і утворення театрального музею і комори театрального майна"[61].

Театральній раді довелося продовжувати починання свого попередника — Комітету українського національного театру. Зокрема, піклуватися про Український національний театр, розв'язувати питання надбавок трупі на дорожнечу, затверджених ще взимку 1917 р.[62]

Театральна рада як частина театрального відділу опікується драматичними школами (Державна драматична школа, Державні режисерсько-інструкторські курси)[63]. Театральна рада і театральний відділ готують постанови про субсидію „Молодому театрові", про державні пенсії М. Заньковецькій та вдові М. Кропивницького; розробляють закони „Про оподаткування прилюдних вистав та гулянок", про державний і міський театральний збір. Культурно-просвітні установи від цих зборів звільнено. Засновується Державний мандрівний культурно-просвітній кінематограф. Робляться заходи щодо українізації київської Опери.

Діяльність, розвинена театральним відділом та Театральною радою, була така значна, що відділові довелося увійти з проханням до уряду про збільшення своїх штатів майже удвоє — до 24 осіб. Заплановано загальне утримання на рік — 143.000 карбованців, що дорівнювало піврічному утриманню цілого державного театру[64].

Продовженя кваліфікованої роботи на терені театру потребувало розширення штатів, але дійсність вносила свої корективи. Помічники діловодів секцій фактично були керівниками і єдиними працівниками секцій. У вересні 1918 р. з необхідних 24 посад у театральному відділі було заміщено лише десять[65].

Водночас занадто пильне ставлення Театральної ради до своїх обов'язків часом обмежувало творчу самостійність створених нею закладів. Наприклад, режисер Григорій Гаєвський, з яким Театральна рада вела переговори щодо обіймання ним посади директора Державного драматичного театру, відкрито застерігав Театральну раду в своєму листі: „Гіркий досвід показує, що орудники театру без самостійности повинні працювати при постійнім втручанні у внутрішні справи театру (розклад ролей, складання репертуару, дрібна критика щоденної роботи) Театральної ради, не можуть керувати ділом з широкістю, досить повною для втілення у життя завдань і принципів українського театру. Вони занадто відриваються від власних своїх обов'язків поєднанням своїх дій з індивідуальними думками поодиноких членів названої ради. Для того рада повинна дати директорові театру повну самостійність як у провадженні з художнього боку, так і з адміністраційного й господарського. Йому треба дати ви-

---

[61] Пояснювальна записка до нових штатів урядовців театрального відділу Головного управління справами мистецтва і національної культури України.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 592-а, арк. 17.

[62] Заява артистів і служачих Українського національного театру до театральної ради при Міністерстві народної освіти.— Там само.— Спр. 590, арк. 2.

[63] Відповідь театрального відділу Секретарства справ освітніх на відношення Департаменту загальних справ Генерального секретаріату України.— Там само.— Спр. 588, арк. 3, 6 зв.

[64] Проект нових штатів театрального відділу Головного управління справами мистецтва та національної культури України.— Там само.— Спр. 592-а, арк. 21.

[65] Список співробітників театрального відділу.— Там само.— Арк. 23.

значене завдання, призначити кінцеву мету і основні принципи діла, а тоді тільки можна після трьох років вимагати з його наслідок кінцевої роботи, складаючи його з наслідків кожного сезону[66].

* * *

Із бажання задовольнити своїм репертуаром усі верстви київської людности Український національний театр так і не виробив певної репертуарної лінії, а також не сформував свого континґенту глядачів. Через мішаний репертуар довелося утримувати збільшену трупу, а це невигідно позначилося на бюджеті театру. Тому Театральна рада визнала необхідність провести диференціацію театрів. У пояснювальній записці до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—1919 читаємо: „З цією метою з осені 1918 року засновується Державний драматичний театр для репертуару європейського. Національний же український театр перетворюється у Державний народний театр для репертуару народного побутового“[67].

Перші згадки щодо диференціації діяльности державних театрів зустрічаємо ще в документах Комітету українського національного театру (до перетворення його в Театральну раду): у січні 1918 р. береться до роботи тимчасова організаційна комісія з питань утворення у Києві українського театру з європейським репертуаром. Знайдено лист театрального відділу, підписаний В. Миляєвим до М. Бурачека: „Цим доводжу до Вашого відома, що в засіданні Комітету українського національного театру Ви обрані в тимчасову організаційну комісію по утворенню в Києві українського театру з європейським репертуаром. Вас просять завтра, 9 січня, прийти на 4 годину в школу Лисенка, де відбудеться засідання комісії“[68].

Безпосередня організаційна робота починається у квітні 1918 р. У пресі з'являються повідомлення про наміри театрального відділу заснувати на новий сезон кілька державних театрів[69]. Театральна рада оголошує конкурс на посади режисерів. До кінця квітня 1918 р. розробляються обрахунки драматичного та оперного театрів і подаються на затвердження міністрові освіти В. Прокоповичу. В основу побутового театру передбачалося покласти Український національний театр[70].

Цікаві колізії простежуємо у справі обрання керівників нових державних театрів. У березні 1918 р. газета „Відродження“, наголошуючи на лише високих мистецьких завданнях нового Державного драматичного театру, висловлює припущення, що на його чолі стане М. Садовський: „В мистецьких кругах дебатується питання про утворення в Києві Держав-

---

[66] Лист Г. Гаєвського до Театральної ради. 4 червня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 591, арк. 15—16.

[67] Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—19.— Там само.— Спр. 584, арк. 35.

[68] Лист театрального відділу до М. Г. Бурачека.— Там само.— Ф. 2457, оп. 1, спр. 61, арк. 41.

[69] Відродження.— 1918.— 10 квіт.— № 12.— С. 4.

[70] Див.: Про організацію в місті Києві Українського державного драматичного театру і театру опери. 16 квітня—26 квітня 1918. — ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 203; а також: Заяви й листування по особовому складу акторів. Списки співробітників театрального відділу.— Там само.— Спр. 204.

ного драматичного театру, який, будучи вповні незалежним від платні, мав би можливість, не оглядаючись на смак „широкої" публіки, як це водиться по приватних театрах, піднести мистецтво й відродити український театр [...] До ведення технічної части вистав мав бути покликаний відомий кращий робітник на українській сцені — Микола Садовський"[71].

Але у квітні 1918 р. все змінилося. М. Садовського Театральна рада запрошує керувати організуванням Оперного театру[72]. А от за утворення Державного драматичного театру було запропоновано взятися найпопулярнішому тогочасному драматургові і відомому політичному діячеві В. Винниченкові. В доповідній записці з цього питання міністрові народної освіти від Театральної ради читаємо: „Театральна рада в засіданнях своїх 4-го і 22-го квітня, стоячи на принципі диференціації театрального мистецтва, постановила утворити в Києві Державний український драматичний театр із сальоновим українським та перекладним європейським репертуаром.

Директором цього театру Театральна рада обрала п. В. К. Винниченка. Обрахунок будучого театру буде подано окремо, а для того, щоб театр міг почати свою діяльність з осені сього року, просимо Вас затвердити ці постанови і видати В. К. Винниченку уповноваження провадити справу державного європейського театру"[73].

Відповідні подання на М. Садовського і В. Винниченка були надіслані на затвердження тодішньому (з січня 1918 р.) міністрові освіти В. Прокоповичу, в якого дістали схвальні резолюції. Відтак М. Садовському і В. Винниченкові (обидва — учасники Комітету українського національного театру) видають офіційні повноваження на ведення справ зазначених театрів[74]. Невирішеним до кінця квітня лишається питання про директора побутового театру.

Подальший перебіг подій яскраво ілюструє роль політичних ігор у долях мистецтва. Українська Центральна Рада як головний керуючий орган Української Народної Республіки (проголошеної у листопаді 1917 р.) 29 квітня 1918 р. поступається у Києві місцем гетьманській владі Павла Скоропадського в новоствореній Українській державі. Новий міністр освіти М. Василенко не квапився завершувати вже затверджені попередником театральні проекти. Через два місяці, у липні 1918 р., „Робітнича газета" з обуренням писала: „[...] Новий міністр освіти Василенко, саботуючи справи української освіти і культури, протягом двох місяців ці проекти губив у своїх портфелях, і їх виробляли наново, примушував зміняти і переробляти ці проекти і нарешті висловився проти заснування у Києві нових двох державних українських театрів. Тепер справа переходить на рішення до гетьмана, який має прийняти представників відділу мистецтва і Театральної ради [...]"[75]

Особисте втручання гетьмана Скоропадського під тиском на нього впливових громадських діячів справді допомагає. Та не лише це. 21 черв-

[71] Відродження.— 1918.— 29 берез.— Ч. 3.— С. 3.

[72] Доповідна записка міністрові народної освіти від Театральної ради при театральному відділі. 23 квітня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 203, арк. 5.

[73] Там само.— Арк. 6.

[74] Про організацію в місті Києві українського державного драматичного театру і театру опери. 16 квітня—26 квітня 1918.— Там само.— Арк. 5, 6, 8.

[75] Робітнича газета.— 1918.— 5 лип.— № 310.— С. 4.

ня 1918 р. при Міністерстві освіти утворюється Головне управління справами мистецтва і національної культури, покликане сприяти розвиткові українського мистецтва. Головним управителем призначають Петра Дорошенка, дядька відомого історика Дмитра Дорошенка. Дружиною Дмитра Дорошенка була член Театральної ради, актриса Наталя Дорошенко. Її наполегливість та родинні зв'язки чимало прислужилися справі відкриття державних театрів.

Але знадобився ще місяць, перш ніж справа зрушує з мертвої точки. Офіційне подання до уряду датовано 23 липня 1918 р.: „Театральний відділ надсилає при цьому законопроект про заснування у м. Києві Державного драматичного театру, обрахунок до нього, пояснювальну записку та окремий додаток і просить внести його на розгляд Ради Міністрів у найближчому засіданні“[76].

* * *

Навколо державного побутового театру не було таких баталій, яких зазнали Державний драматичний театр і ненароджений Оперний. Пояснюється це передусім тим, що тут не йшлося про створення нового театру, оскільки за основу брався Український національний театр. Крім того, не так гостро стояло питання приміщення. Хоч київська міська Дума і робила спроби передати Троїцький народний дім іншому власникові, проте це істотно не вплинуло на долю театру[77].

Перша редакція законопроекту про затвердження у місті Києві Державного народного театру датована липнем 1918 р. Характерно, що в законопроекті не йдеться про створення нового театру. Натомість читаємо: „Міністерством народної освіти затверджується заснований у Києві в 1917 році Державний народний театр“[78]. Отже, констатується факт трансформації, реорганізації Українського національного театру в Державний народний театр. В іншому документі („Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—1919“) також читаємо про це: „Національний же український театр перетворюється в Державний народний театр [...]“[79] На перші півроку роботи передбачалося виділити 204875 крб.

Офіційним документом, який дав життя Державному народному театрові у Троїцькому народному домі, є пізніший законопроект Головного управління у справах мистецтв та національної культури за № 489 від 14 серпня 1918 р., підписаний Петром Дорошенком. Законопроект багато в чому подібний до попередньої редакції. Головна відмінність — у розмірі фінансування. На півроку театрові видається удвоє менше від запланованого раніше — 110.950 крб.[80]

---

[76] Лист театрального відділу Секретарства справ освітніх. 23 липня 1918 р. до Канцелярії державного секретаря.— ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 3.

[77] Робітнича газета.— 1918.— 7 лип.— № 312.— С. 4; а також: Пояснювальна записка від голови Київського товариства грамотності про права на будинок Троїцького народного дому.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Державний народний театр, № 1362.

[78] Законопроект про затвердження та статут Державного народного театру.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 22.

[79] Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—1919.— Там само.— Арк. 35.

[80] Законопроект про заснування у місті Києві Державного народного театру.— Там само.— Ф. 2457, оп. 1, спр. 61, арк. 3.

Театр отримує митні пільги і право на власну печатку з державним гербом. Згідно зі статутом головним джерелом надходжень театру проголошуються асигнування, які „дає на утримання театру Уряд Української Держави“[81]. Вибори директора театру, затвердження трупи, а також контроль художнього і матеріального стану покладено на Театральну раду при Міністерстві народної освіти. Працівники театру прирівняні до державних службовців.

У статуті чітко сформульовано завдання: „Державний народний театр виставляє п'єси народні побутові, історичні українські і класичні твори світових драматургів на українській мові“[82].

В Пояснювальній записці до обрахунку театру театральний відділ висловлює твердий намір, щоб репертуар цього театру складався: „1) З суто народних п'єс у зразкових постановках: з співами, стильними костюмами, щиро народними танками, ритуальними обрядами і т. п. [...] 2) З українських стильних історичних п'єс. 3) З класичних п'єс світового репертуару“[83].

Інша Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру так само наголошує, що насамперед театр призначено „[...] для репертуару народного побутового (з співами, стильними костюмами, народними танками, ритуальними обрядами і т. п.) і для репертуару історичного“[84]. Стосовно зарубіжної класики в тому ж документі знаходимо таке пояснення: „[...] Признаючи і те, що нарід мусить виховуватись і на класичнім всесвітнім репертуарі, театральний відділ у репертуар театру вносить і п'єси світового класичного репертуару“[85].

За попереднім задумом із театру начебто знімалась умова виставляти сучасну і класичну європейську драматургію — те, що було обов'язковим для його попередника. Але грандіозність накреслених завдань цілком нагадує платформу Українського національного театру. Знову потрібна чимала трупа з видатними акторами, з відповідним хором і оркестром. У проекті трупа Державного народного театру налічувала 104 особи[86].

* * *

Згідно з планом реорганізації Українського національного театру 17 серпня 1918 р. Державному народному театрові переходить майно його попередника. Акт під назвою „Опис майна, переданого директору Державного народного театру О. К. Тобілевичу-Саксаганському директором Українського національного театру Ів. Мар'яненком-Петліченком“ підписаний, крім представників Державного народного театру, працівником Театрального відділу Головного управління у справах мистецтв і національ-

---

[81] Законопроект про затвердження та статут Державного народного театру.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 22.
[82] Там само.
[83] Пояснювальна записка до обрахунку театру Троїцького народного дому.— Там само.— Арк. 32.
[84] Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918—19.— Там само.— Арк. 35.
[85] Там само.
[86] Склад трупи Державного народного театру.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Державний народний театр, № 9997.

ної культури та представником Державного контролю.

Згідно з описом П. Саксаганський отримав 135 одиниць декорацій, 31 одиницю меблів і гарнітурів до вистав, 14 одиниць електричного приладдя, а також різний інвентар, матеріали і полотно[87].

В описі переданого майна — декорації до вистав „Повстання Мари", „Огні Іванової ночі", „Пригвождені", „Уріель Акоста", „Богдан Хмельницький", „Гетьман Дорошенко", „Оборона Буші", „Тартюф".

Отримав Державний народний театр у спадок від Українського національного театру і приміщення. Деякі ускладнення виникли у вересні 1918 р., коли закінчився термін оренди, укладений ще Українським національним театром. Міська управа без погодження з реформованим театром і Театральною радою передала Троїцький народний дім Товариству грамотности. Через це виникли непорозуміння, робота театру була ускладнена, але не припинена[88].

Основою Державного народного театру стали актори Українського національного театру. Зі складу Українського національного театру були відібрані актори, з якими в рамках реформованого театру було продовжено контракт на наступний сезон. Протягом червня 1918 р. новий директор театру П. Саксаганський дійшов згоди з такими артистами: Г. Борисоглібська, Л. Гаккебуш, Н. Горленко, Н. Дорошенко, П. Коваленко, Ф. Левицький, Л. Ліницька, Р. Чичорський, Г. Маринич, Ф. Якубовська, Чичорська, П. Пащенко (суфлер)[89]. Зі старого персоналу залишався художник С. Худяков.

Але невдовзі частина акторів (Г. Борисоглібська, Л. Гаккебуш, Н. Дорошенко, А. Залевська, І. Замичковський, П. Коваленко, Ф. Левицький, І. Мар'яненко) йде до Державного драматичного театру. Там вони стають окрасою театру і його найбільш високооплачуваними акторами.

Відтак основу трупи Державного народного театру становлять: В. Волков, Д. Грудина, Л. Ліницька, В. Любарт, О. Полянська, Б. Романицький, П. Саксаганський, Сосницький, Л. Шевченко, Р. Чичорський, Чичорська, Ф. Якубовська. Серед інших акторів трупи: І. Доброгорський, З. Захарченко, П. Ігнатенко, І. Кузнецов, П. Пащенко, М. Собчак, А. Тимківський, О. Третяков, Д. Устенко[90].

Були спроби залучити до роботи і славетну М. Заньковецьку. 24 травня 1918 р. у листі до неї П. Саксаганський писав: „Люба сестро, колись я помагав Тобі, — поможи тепер мені. Тобі, мабуть, відомо, що мене хочуть вибрати директором Національного театру [...] Хотів би бачити тебе на кону цього театра [...] Ти будеш як ценз для театру і як зразок артистам"[91].

Про запрошення М. Заньковецької працювати в Державному народно-

---

[87] Опис майна, переданого директорові Державного народного театру (О. К. Тобілевичу-Саксаганському) директором Українського національного театру Ів. Мар'яненком-Петліченком.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Державний народний театр, № 8897.

[88] Пояснювальна записка від голови Київського товариства грамотності про права на будинок Троїцького народного дому.— Там само.— № 1362.

[89] Список артистів Державного народного театру, які згодились працювати на наступний сезон.— Там само.— № 9993.

[90] Реєстр українських артистів міста Києва, які підлягають мобілізації згідно із законом від 5 грудня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 65, арк. 5—9.

[91] Лист П. Саксаганського з Києва до М. Заньковецької у Ніжин. 24 травня 1918 р.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. М. Лазурська, № 10709.

му театрі дізнаємося і з її власного листа до Н. Богомолець-Лазурської в Одесу. 28 травня 1918 р. вона пише з Ніжина, що отримала запрошення до „Державного київського театру"[92]. На той час офіційно діяв лише один державний український театр — Український національний театр. У ньому М. Заньковецька не працювала. Але вже тоді, наприкінці травня, було відомо, судячи з того ж листа М. Заньковецької, що Саксаганського хочуть призначити директором Державного народного театру[93]. А він, своєю чергою, запрошував до театру М. Заньковецьку.

З іншого листа М. Заньковецької до М. Лазурської (від 15 жовтня 1918 р. з Києва до Одеси) видно, що М. Заньковецька таки почала працювати в Державному народному театрі[94]. Щоправда, автор монографії про славну артистку П. Рулін зазначає, що вона прийшла до Державного народного театру в 1919 р.[95] Втім, може бути, що то було написано лише з ідеологічних міркувань. Мовляв, не личило такій відомій артистці за часів Гетьманату вступати до театру. А от у 1919 р., коли прийшли більшовики, — якраз.

У тій самій монографії П. Рулін робить красномовну „помилку". Державний народний театр 1919—1922 років називає „Національним театром"[96]. Але є у П. Руліна в іншій його праці „Завдання історії українського театру" цілком конкретне свідчення на користь спадкоємности Державного народного театру щодо свого попередника Українського національного театру: „Найближчою до старої лінії театральною організацією був „Український національний театр", заснований ще восени 1917 р. (на чолі з І. Мар'яненком), та його логічне продовження — „Державний народний театр" під керівництвом П. Саксаганського, що існував аж до 1922 р."[97]

Отже, спадкоємність між театрами була настільки очевидна, що за інерцією Державний народний театр ще деякий час називають його попередньою назвою — Українським національним театром.

На те, що Марія Заньковецька працювала в Державному народному театрі вже у вересні 1918 р., вказує така газетна рецензія у часописі „Зритель":„[...] Игра А. Саксаганского (Выборный) и М. Заньковецкой производила ни с чем не сравнимое впечатление благородной старины, драгоценных реликвий. Избитая, истерзанная театрами „Наталка Полтавка", всеми заученная напамять, жила в этих ролях в блестках юмора г. Саксаганского и мелодраматическом драматизме М. К. Заньковецкой"[98].

До співпраці був залучений відомий художник М. Бурачек. Він, зокрема, малював декорації до „Наталки Полтавки"[99].

---

[92] Лист М. Заньковецької з Ніжина до Н. Богомолець-Лазурської в Одесу. 28 травня 1918 р.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. М. Лазурська, № 6603.

[93] Лист П. Саксаганського з Києва до М. Заньковецької у Ніжин. 24 травня 1918 р.— Там само.— № 10709.

[94] Лист М. Заньковецької до М. Лазурської. 15 жовтня 1918 р.— Там само.— № 10709.

[95] Рулін П. Марія Заньковецька: Життя і творчість.— К., 1929.— С. 71.

[96] Там само.

[97] Річник Українського театрального музею / За ред. П. Руліна. (Вип. 1).— К., 1929.— С. 37.

[98] Зритель.— 1918.— 17 сент.

[99] Розписка М. Бурачека.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 591, арк. 30.

Адміністратором („уповноваженим дирекції") виступає Іван Гончаровський[100].

Репертуар складався з п'єс українських драматургів: „Наталка Полтавка" Котляревського, „Назар Стодоля" Шевченка, „Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського, „Дай серцю волю, заведе в неволю" і „По ревізії" Кропивницького, „Безталанна", „Мартин Боруля", „Наймичка", „Сава Чалий", „Суєта" Карпенка-Карого та ін. Разом — понад два десятки українських п'єс.

Із зарубіжної драматургії були поставлені „Розбійники" Шіллера і „Уріель Акоста" Гуцкова. Справжнім тріумфом стали „Розбійники". У тодішній пресі можна було прочитати такі захоплені рядки: „За старих часів українці не могли навіть мріяти, щоби можна було поставити „Розбійників": занадто дорога обстановка, завеликі кошти треба витратити на неї, і тому „Розбійники" були не на кишеню наших приватних театрів. (Ще серйознішою перепоною постановки Шіллера на Східній Україні до 1906 року була цілковита заборона перекладного репертуару. — ***Р. Л.***) Тепер, коли ми маємо державний театр, [...] мрії наші здійснились"[101].

Успіх був особливо важливий з огляду на дивну ворожу атмосферу, яка цілеспрямовано створювалась навколо театру. Процитуємо рецензента газети „Відродження", який змальовує і дещо прояснює ситуацію.

„Навколо трупи Державного народного театру, особливо навколо керовника її, корифея української сцени Саксаганського, повстало в Києві багато уїдливих толків. Говорили люди, що це не театр, а балаган, що це не трупа, а збиранина з вулиці. Дехто збирався навіть обкидати артистів гнилими помідорами.

Прикро й боляче було слухати такі нарікання, шипіння, яким акомпанували ще й злорадні вигуки московської преси і московських театральних свистків. І то тим більше прикро й боляче, що ці нарікання і ці шипіння мали реальну підставу. Та тут підстава ця не лежить ані в самій трупі, ані в її заслуженому режисерові, а радше у відборі репертуару, який складався із старих українських п'єс [...]

Виставою „Розбійники" втішила нас трупа надзвичайно. Нехай зникнуть шипіння"[102].

З розвитком інфляції та зростанням цін у листопаді—грудні 1918 р. Міністерство освіти два рази ухвалює рішення про збільшення зарплатні працівникам театру[103]. Але воно тривалий час так і залишалося на папері.

Митці дуже бідували. Підрахунок прожиткового мінімуму, здійснений тоді театральним відділом, показує, що на одну особу на місяць потрібно

---

[100] Опис майна, переданого директорові Державного народного театру (О. К. Тобілевичу-Саксаганському) директором Українського національного театру Ів. Мар'яненком-Петліченком.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Державний народний театр, № 8897.

[101] Відродження.— 1918.— 12 жовт.— № 158.— С. 7.

[102] Там само.— 16 жовт.— № 160.— С. 7.

[103] Доповідна записка про необхідність ухвали законопроекту про допомогу Державному народному театрові.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Державний народний театр, № 1369; а також: Виписка з клопотання про збільшення зарплатні трупі Державного народного театру.— Там само.— № 1374.

було 670—710 карбованців[104]. Середня платня актора дорівнювала 300—400 крб.

Після падіння гетьманської Української держави 14 грудня 1918 р. у Києві відновлюється Українська Народна Республіка, але тепер уже з Директорією на чолі. 17 січня 1919 р., згідно з документом „Законопроект про допомогу від держави Державному народному театру на 1919 рік", який зберігається у фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України, уряд новоствореної Директорії асиґнує Державному народному театрові на 1919 рік 325025 крб.[105]

Цікаво, що цей документ (за підписами Голови Ради Народних Міністрів та Головноуправляючого справами мистецтва і національної культури) містить також риси статуту театру. Отже, чергова українська влада в Києві не лише асиґнувала чималу суму на роботу театру, а й підтвердила його леґітимність, перераховуючи основні засади існування Державного народного театру, а саме:

1. Затвердження статуту, кошторис та вище керування діяльністю театру покладалося на Головне управління справами мистецтв та національної культури.

2. Джерела утримання театру: його власні прибутки та допомога від держави.

3. Посади директора, режисерів, завгоспа, рахівників, артистів і хористів віднесені до урядових посад і увільнені від виклику з запасу до діючої армії[106].

Не відомо, чи встиг театр скористатися з тієї постанови, оскільки невдовзі Київ займають червоні загони.

* * *

Того самого літа 1918 р., коли відбулася трансформація Українського національного театру в Державний народний театр, розпочинається історія ще одного державного театрального колективу — Державного драматичного театру. 1 червня 1918 р. Театральна рада запропонувала режисерові Г. Гаєвському, який у попередньому сезоні працював черговим режисером Українського національного театру, обійняти посаду директора „Європейського театру" та заходитися біля його організації[107].

У відповіді Г. Гаєвський зауважував, що цю відповідальну справу ускладнює чимало обставин. Формування труп у театрах на наступний сезон закінчено і підбирати акторів значно важче, а тим паче — акторів, „здатних до виконання європейського репертуару". Не лишилося часу і для замовлення перекладів п'єс, готових ж бо обмаль.

Для нормального початку сезону репетиції треба розпочати в серпні. За два місяці, що лишилися — червень—липень — провести величезну підготовчу роботу з нуля, на думку Гаєвського, виглядало неможливим. Як-

---

[104] Підрахунок мінімального прожиткового мінімуму на одну особу. — ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 592-а, арк. 73—74.

[105] Законопроект про допомогу від держави Державному народному театру на 1919 рік.— ДМТМК України, від. рукоп. фондів, ф. Державний народний театр, № 1368.

[106] Там само.

[107] Лист Г. Гаєвського до Театральної ради. 4 червня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 591, арк. 15—16.

що ж питання набору трупи та складання репертуару розв'язати з поспіхом, то це загубить усю справу в зародку: „Театр європейського репертуару — то справа ідейна, і починати її з погано сформованою трупою — непевно. Перший сезон при таких обставинах буде загублено, і слава театру буде похована; виправляти ж помилки важче, чим створювати міцне театральне діло"[108].

На повноцінний підбір та виховання трупи, за оцінкою Г. Гаєвського, знадобиться три роки. Тільки тоді новоутворений театр зможе з честю називатися державним.

Так само високими були і фінансові вимоги, поставлені Г. Гаєвським. Нині це виглядає радше цивілізованим і відповідальним підходом до справи. Потенційний директор був переконаний, що лише за умови переведення конкретних грошей на рахунок театру, а не просто затвердження бюджету, можна розпочинати роботу.

Необхідною умовою своєї праці Г. Гаєвський називає художню, адміністративну та господарську самостійність директора театру, невтручання Театральної ради у внутрішні справи театру, зокрема в розподіл ролей, складання репертуару. Як показав досвід першого державного театру, дрібна критика щоденної роботи, потреба рахуватися з індивідуальними думками поодиноких членів Театральної ради занадто відривали директора від виконання прямих обов'язків[109].

Він вимагає точної постановки завдань, кінцевої мети та принципів роботи. А оцінювати діяльність театру пропонує лише за підсумками сезону.

Гаєвський свідомий того, що окремим завданням є підготовка відповідних режисерських кадрів. Особливої уваги потребуватимуть актори, виховані на мелодраматичному репертуарі. З ними доведеться виробляти нові прийоми гри, відкриті європейською сценою.

Розпочати сезон Гаєвський вважає можливим не 1 вересня, як то звичайно водиться, а значно пізніше. Не відкидав він імовірності початку вистав навіть наприкінці листопада. Так воно, зрештою, і сталося[110].

На жаль, із Гаєвським не було дійдено згоди. 10 червня 1918 р. Дмитро Антонович від імені Театральної ради повідомляє Г. Гаєвського, що його відповідь зрозуміли як неприйняття умов і тому шукатимуть іншу кандидатуру[111]. Власне, кандидатура вже була — Борис Кржижевецький.

Він мав багатий досвід роботи в найкращих російських театрах: з 1907 року по 1910 рік працював у Московському художньому театрі, режисури навчався у класі В. Немировича-Данченка, викладав у школі при МХТ[112]. У 1910 р. брав участь у створенні театру „Музична драма" в Пен-

---

[108] Лист Г. Гаєвського до Театральної ради. 4 червня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 591, арк. 15—16.

[109] Там само.

[110] Там само.

[111] Лист театрального відділу Міністерства народної освіти до Г. Гаєвського. 10 червня 1918 р.— Там само.— Спр. 592-а, арк. 1-а.

[112] Автобіографія Б. Ф. Кржижевецького. 1 серпня 1918 р.— Там само.— Ф. 2581, оп. 1, спр. 204, арк. 20—21.

„Крживецкий Борис Филимонович.

Поступил в сезон 1907/8 года в Московский художественный театр по режисс[ерскому] классу Н. И. Немировича-Данченко. В декабре 1907 г. был переведен в труппу помощн[иком]

зі, запроваджуючи принципи реалістично-психологічного театру на оперній сцені[113].

Переговори з Крживецьким було розпочато паралельно до переговорів з Гаєвським, якщо навіть не раніше. Ще 27 травня 1918 р. театральний відділ запрошував Б. Крживецького на зустріч[114].

На засіданні 5 червня, після відхилення кандидатури Г. Гаєвського, Б. Крживецького й було обрано директором Державного драматичного театру. Директорові надавали повноваження підшукати помешкання для театру і сформувати трупу. Збереглося подання у цій справі до міністра народної освіти: „Театральна рада в засіданнях своїх 25-го травня і 5-го червня обрала директором Державного українського драматичного театру Бориса Крживецького.

Просимо цю постанову затвердити і дати повноваження п. Крживецькому підшукати помешкання для цього театру і сформувати трупу на наступний зимній сезон 1918—19 р."[115]

Призначення затвердив 10 липня 1918 р. міністр народної освіти М. Василенко[116]. Із того видно, що на обмірковування кандидатури директора Державного драматичного театру М. Василенкові знадобилося понад місяць. Наступного ж дня, 11 липня 1918 р., Театральна рада офіційним листом сповіщає самого Крживецького про позитивне вирішення справи: „Прикладаючи при цьому відношення Театральної ради № 352 з резолюцією Пана міністра, Театральна рада має честь сповістити Вас про затвердження Вас директором Державного українського драматичного театру"[117].

режиссера, коим и нес работу в этом и последующем сезонах. Принимал непосредственное участие в постановках этих сезонов: „Борис Годунов" Пушкина, „Росмерсхольм" Ибсена, „Синяя птица" Метерлинка, возобновленных в этих сезонах „Дядя Ваня", „Иванов", „Три сестры" Чехова, „Драма жизни" Гамсунга; вел ответственно спектакли сезонов все чеховские, „Бориса Годунова" и „Росмерсхольма".

В 1910 г. вышел из Худож[ественного] театра. Перешел в Пензу, где работал по организации театра „Музыкальной драмы", вошел в последнюю в качестве режиссера: ставил в ней „Евгения Онегина" (за исключ[ением] двух послед[них] картин), „Нюренбергские мастера" Вагнера, „Садко" Римского-Корсакова и „Бориса Годунова" Мусоргского. Одновременно нес обязанности административного режиссера.

В период работы в Московском художественном театре провел постановки отрывков в школе при художественном театре.

В начале объявления войны был вызван Главноуполномоченным Всер[оссийского] земск[ого] союза Вверубовым на работу военного времени, и до самых последних дней — до большевистского переворота — провел в фронтовой работе, сначала — в качестве заведующ[его] снабжением В[сероссийского] З[емского] С[оюза] Румынского фронта. Окончил Московский университет по юридическому факультету.

1/VIII 1918. Киев".

[113] Про потяг Б. Крживецького (послідовника І. Лапицького) до запровадження принципів МХТ на оперній сцені пише театрознавець Н. Єрмакова у монографії про одну з провідних артисток Державного драматичного театру Любов Гаккебуш. Див.: Єрмакова Н. П. Акторська майстерність Любові Гаккебуш.— К., 1979.— С. 19.

[114] Лист театрального відділу Секретарства справ освітніх до Б. Крживецького. 27 травня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 592-а, арк. 1.

[115] Подання Театральної ради до міністра народної освіти. 14 червня 1918 р.— Там само.— Арк. 3.

[116] Там само.

[117] Лист театрального відділу Міністерства народної освіти до Б. Крживецького. 11 липня 1918 р.— Там само.— Арк. 2.

Штабом організації Державного драматичного театру стає театральний відділ. Саме звідти, з будинку № 14 на Бібіковському бульварі, заходився Крживецький вести переговори з майбутніми акторами трупи[118]. Трупа формувалася за принципом амплуа.

Протягом липня 1918 р. до роботи „виключно в європейському репертуарі" були залучені С. Каргальський, М. Перепелиця-Тинський, В. Кречетов, кільканадцять акторів Українського національного театру, про яких ішлося раніше[119].

З відповідей акторів зрозуміло, що важливою передумовою переходу колишніх акторів Українського національного театру до Державного драматичного театру були кращі умови оплати праці. Ставки були помітно вищі (в 1,5—2 рази) порівняно із ставками Українського національного театру в минулому сезоні*. Ф. Левицький, зокрема, у своїй відповіді зауважує, що його рішення залежатиме від двох обставин: від умов, які йому запропонують („щоб актор був і не голодний, і не холодний, і знав тільки одну сцену"), а також від приміщення, в якому діятиме театр[120].

Найбільшим надбанням Крживецького став виходець з України, відомий на російських сценах режисер і актор Олександр Загаров (справжнє прізвище фон Фессінг), запрошений на посаду головного режисера. До того він пройшов сцени Московського художнього театру, „Товариства нової драми" В. Мейєрхольда та Александринського театру в Петербурзі. В Україну Загарова повернули події Першої світової війни — мобілізація на румунський фронт до Одеси, що дало митцеві змогу деякий час працювати по театрах Півдня України. Назви постановок, здійснених Загаровим до вступу в Український національний театр, вказують на винятковий смак митця і його орієнтацію на довершені зразки драми. В доробку Загарова були твори Ф. Шіллера, К. Гуцкова, Г. Ібсена, Б. Шоу, Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, О. Толстого.

Прагнення Загарова цілком збігалися з ідеями ініціаторів заснування Державного драматичного театру. Висока освіченість і значний театральний досвід давали йому змогу бачити найбільш плідні напрями європеїзації українського театру: якісне збагачення репертуару і розширення акторських можливостей в освоєнні нового репертуару. Влучно і лаконічно про це пише театрознавець Наталія Єрмакова: „Митець розумів ідею „європеїзації" української сцени як програму розширення тематики і проблематики репертуару українських театрів, а в галузі виконавській — поглиблення сценічно-образного мислення акторів шляхом спрямування їх до гранично точної розробки психологічних основ ролі. Необхідність набуття широкої театральної освіти як засобу боротьби з дилетантизмом, інертністю, обмеженістю творчого виднокругу усвідомлювались ним як найважливіша мистецька проблема"[121].

---

[118] Телеграми Б. Крживецького з пропозиціями до акторів працювати в Державному драматичному театрі.— ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 62—64.

[119] Лист дирекції Державного драматичного театру до С. Каргальського. 1 липня 1918 р.— Там само.— Ф. 2201, оп. 2, спр. 592-а, арк. 6.

* Втім, це порівняння не можна вважати коректним, поки не буде досліджена динаміка інфляції 1917—1918 років.

[120] Лист-відповідь Ф. Левицького дирекції Державного драматичного театру 2 липня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 592-а, арк. 7—8.

[121] Єрмакова Н. П. Акторська майстерність Любові Гаккебуш.— С. 19.

Прихід Олександра Загарова в Український національний театр став подією для українського театру; в його постановках на сцені йшли твори Т. Шевченка, М. Гоголя, Лесі Українки, Г. Ібсена, Ґ. Гавптмана.

Створення нового театру потребувало значних коштів, а здобуття їх проведенням законопроектів через урядові інстанції було справою дуже повільною. Відтак протягом підготовчого періоду дирекція Державного драматичного театру декілька разів звертається по фінансову допомогу безпосередньо до існуючого Українського національного театру[122]. Театральний відділ виступав поручителем того, що по виході асиґнування на Державний драматичний театр позичені гроші будуть повернені на рахунок Українського національного театру[123]. Асиґнування ж Державному драматичному театрові вийшло в кінці літа 1918 р., коли Український національний театр уже був реорганізований у Державний народний театр з новою дирекцією[124].

Не можна сказати, що Державний драматичний театр створювався за кращих умов, аніж попередній державний театр. Його засновники не мали ілюзій щодо економічної ситуації у країні. Обґрунтовуючи обрахунок театру перед Радою Міністрів, міністр народної освіти М. Василенко зауважував: „Будучий сезон 1918—19 років має бути виключно складним з причини загальної дорожнечі на сценічні сили, робітничі руки та на орендні умови і, нарешті, на всі потрібні для театральної справи матеріали“[125].

Реально оцінюючи витрати нового театру, театральний відділ і Міністерство народної освіти в Пояснювальній записці до обрахунку обстоюють необхідність відповідного фінансування „народжуючогося високо-культурного діла“: „[...] Ґідність Держави, національна потреба і вимоги політичного моменту, з одного боку, і передбачення майбутнього народження театру — з другого, вимагають негайної широкої постановки справи, а значить, і відповідного обрахунку“[126].

Проте навіть задоволений урядом кошторис не встигав за стрімким зростанням цін. Протягом червня 1918 р. Театральна рада ще два рази звертається до Головного управління справами мистецтва та національної культури задовольнити прохання усіх працівників Державного драматичного театру підвищити їм платню. Найбільшого підвищення — удвоє — вимагав О. Загаров. Ще не розпочавши свою роботу, театр уже змушений був просити переглянути рівень оплати його роботи і асиґнувати додатково 105000 карбованців — близько тридцяти відсотків від запланованого асиґнування у 327400 крб.[127]

---

[122] Лист театрального відділу до дирекції Українського національного театру. 29 червня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 592-а, арк. 5.

[123] Лист театрального відділу до дирекції Українського національного театру. 9 липня 1918 р.— Там само.— Арк. 9.

[124] Державний вістник.— 1918.— 3 верес.— № 43.— С. 1.

[125] Пояснювальна записка до обрахунку [державного] драматичного театру.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 33.

[126] Там само.

[127] Доповідна записка театрального відділу до міністра мистецтв та національної культури.— Там само.— Спр. 592-а, арк. 68—69.

* * *

І от 23 серпня 1918 р. гетьман Павло Скоропадський затвердив ухвалену Радою Міністрів Української держави постанову про заснування у місті Києві Державного драматичного театру. За голову Ради Міністрів постанову підписав сенатор М. Василенко, за міністра народної освіти та мистецтва — Петро Дорошенко. Документ був надрукований в офіційній урядовій газеті „Державний вістник" 31 серпня 1918 р.[128]

Організацію Державного драматичного театру та вище керівництво ним покладали згідно з постановою на Головне управління справами мистецтва та національної культури. Театрові були надані митні пільги та право мати власну печатку з державним гербом. Більшість посад було звільнено від мобілізації. Утримання передбачалось на власні прибутки з допомогою від держави[129].

В один день із постановою про заснування ухвалено й постанову про асиґнування 327.400 карбованців на допомогу Державному драматичному театрові[130].

Цікаво, що в одному з ранніх варіантів законопроекту про заснування, розробленому театральним відділом і датованим місяцем раніше (липень 1918 р.), розмір фінансування трохи солідніший: 802.700 крб. на рік (а на півроку відповідно — 401.350 крб.)[131]. В такому перебігу ця історія дуже нагадує ситуацію з обрахунками Державного народного театру.

У першій редакції статуту Державного драматичного театру його завдання вказано вкрай лаконічно: „Український державний драматичний театр виставляє п'єси як українських, так і закордонних драматургів на українській мові"[132].

Керівництво театром віддавали цілком директорові театру, якого обирала Театральна рада при Міністерстві народної освіти і затверджував міністр народної освіти. Театральна рада також контролювала мистецький і матеріальний бік справи. Набрану директором трупу і режисерів так само затверджувала Театральна рада. Співробітники театру були прирівняні до державних службовців; відтак вони та їх сім'ї отримували право на пенсію та інші пільги[133].

Подальший варіант статуту Державного драматичного театру значно розгорнутіший. Перший його пункт подає нам бачення діячами Театральної ради завдань революції у театрі: „Український Державний театр має метою введення в репертуар українського театру весвітнього драматичного репертуару, через що має дійти поширення серед мас населення України культури і знання, допомогу українському театру приготовленням свідомих в європейському репертуарі режисерів та акторів, а також виставу зразкових суто художніх п'єс, виключно на висохохудожніх підвалинах, що неодмінно мусить підвищити художню театральну справу на Україні"[134].

---

[128] Державний вістник.— 1918.— 31 серп.— № 42.— С. 3—4.
[129] Там само.
[130] Там само.— 3 верес.— № 43.— С. 1.
[131] Законопроект про заснування та статут Державного драматичного театру.— ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 2, спр. 584, арк. 23.
[132] Там само.
[133] Там само.
[134] Там само.— Ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 4—5.

Врядування театром, як і в інших редакціях статуту, належить директорові театру. Але ведення усіх господарчих справ театру покладається цілком на господарчу раду театру, яка мала включати представника Театральної ради. В разі потреби господарча рада могла запрошувати будь-яких інших фахівців із правом дорадчого голосу[135].

* * *

Театральне життя у Києві 1918 року розквітло, як ніколи. Цьому значною мірою прислужилися численні мистецькі сили, що нахлинули з Росії, тікаючи від більшовиків. Вільних театральних приміщень не було. Тому театральний будинок, без якого Державний драматичний театр не міг розпочати навіть репетиції, здобувався у тяжкій боротьбі.

28 червня 1918 р. театральний відділ надсилає головноуправляючому справами мистецтва Петрові Дорошенку до Чернігова схвильовану телеграму. Йдеться про те, що через брак асигнування неможливо заорендувати приміщення. Отже, репетиції не розпочнуться. М. Старицька та Н. Дорошенко просять згоди головноуправляючого, аби театральний відділ звернувся з клопотанням у цій справі до пана гетьмана: „Не маючи асігновки, не можемо заорендувати театр. Через кілька днів справа може загинути. Чи ухваляєте Ви, щоб Театральна рада звернулася у цій справі до Пана Гетьмана?“[136]

За згодою гетьмана Павла Скоропадського для Державного драматичного театру планувалося укласти контракт на будинок театру „Соловцов“ (тепер приміщення Національного театру імені І. Франка) або „Бергоньє“ (тепер приміщення Національного театру російської драми імені Лесі Українки). Найзапекліші баталії з цього питання розгортаються у липні 1918 р. У справі здобуття приміщення найактивнішу участь брала Н. Дорошенко (Дорошенкова).

Антрепренер театру „Соловцов“ І. Дуван-Торцов на звертання Б. Крживецького дав неґативну відповідь: будинок театру не може бути відступлений нікому ні на яких умовах через те, що цей театр як російський має велике культурне значення для міста[137].

Таку саму неґативну відповідь було одержано й від М. Максіна, орендатора театру „Бергоньє“. Але той ґрунтувався лише на своїй матеріальній користі. Відтак приймається рішення про реквізицію помешкання театру „Бергоньє“ (Фундуклеївська вулиця, № 5). У доповіді Раді Міністрів Петро Дорошенко цей крок обстоює так: „Зважаючи на те, що Максін є типичним для сього часу театральним спекулянтом: в Києві їм орендується в даний мент три театральні будинки; в двох він дає невисокого сорту фарс, а в третьому — власне в будинку театру „Бергоньє“, ним утримується дуже низькопробний театр мініатюр, який прислужується до грубого смаку юрби, находжу можливим ввійти з представленням, аби помешкання театру „Бергоньє“ було зреквi-

[135] Законопроект про заснування та статут Державного драматичного театру.— ЦДАВО України, ф 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 4—5.

[136] Телеграма театрального відділу П. Дорошенкові. 28 червня 1918 р.— Там само.— Ф. 2201, оп. 2, спр. 592-а, арк. 4.

[137] Лист Головного управління справами мистецтва та національної культури до Голови Ради Міністрів. 22 липня 1918 р.— Там само.— Ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 2.

зовано для потреби Державного драматичного театру“[138].

Перешкода, що постала на шляху здобуття приміщення, була досить несподівана. Проти реквізиції приміщення театру „Бергоньє“ заперечило всесильне німецьке командування у Києві. Щодо справжніх мотивів німецького штабу нам доводиться лише гадати. Офіційно ж генерал-фельдмаршал фон Айхгорн у листі від 23 липня 1918 р. до пана міністра народної освіти відповів, що „цей театр призначено для улаштування спектаклів для німецьких солдатів“[139].

Не справили враження на німецьке командування доводи в листі П. Дорошенка про те, що в Києві є ціла низка театрів незрівнянно більшої місткости, а для влаштування Державного драматичного театру підходить лише помешкання театру „Бергоньє“ „яко єдине в данім менті пристосоване і найбільш підходяще по своєму архітектурному складу“. В звертанні Петра Дорошенка до фон Айхгорна йдеться: „Тілько в цьому помешканні може бути збудована відповідна ложа для Ясновельможного пана Гетьмана і взагалі можливо буде, як того вимагає гідність Держави, запрохувати дипломатичний корпус, воєнні місії, улаштовувати урочисті вистави та інше“[140].

Але прохання було залишене без уваги. Мало того, попередній антрепренер розпочав шалену кампанію проти Державного драматичного театру. З цього приводу газета „Відродження“ вміщує іронічно-войовничий коментар Театральної ради: „Артисти „Музичної комедії“ і їх доброзичливі приятелі підняли великий галас із приводу реквізиції театру Геймана, волаючи до громадянства, до громадської думки, преси і, нарешті, до „кого-то Сильного, кто должен услышать, должен понять и почувствовать [...]“

В Києві зараз мається понад десять великих російських театрів, але в більшій мірі театри ці — мініатюри, фарси, кабаре і таке інше — далекі від дійсного мистецтва, репертуар їх пристосовано до смаку буржуазії, до неї ж пристосовано і ціни тих театрів. Усі „Бі-ба-бо“, „Летучие мыши“, „Маски“, „Музыкальные комедии“ та інші подібні театральні підприємства оселилися у Києві і засмітили весь Київ своїм репертуаром; навіть єдиний російський драматичний театр, театр „Соловцов“ не може задовольнити вимог усієї інтеліґенції міста Києва, а Театр Садовського і Державний народний театр не мають на меті виставляти новітніх п'єс європейського репертуару, тому Головне управління справами мистецтва та національної культури в згоді з Театральною радою постановило закласти, крім Народного державного театру, і Державний драматичний театр, щоб дати можливість інтеліґенції міста Києва бачити кращі європейські та українські п'єси. Для цього театральна дирекція запросила кращих вільних артистів.

Головним управлінням мистецтва та національної культури вжито було шлях реквізиції тому, що всі артисти і театральні підприємці з Московщини хмарою насунули в Київ і захопили всі театри [...]“[141]

---

[138] Лист Головного управління справами мистецтва та національної культури до Голови Ради Міністрів. 22 липня 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 2.

[139] Лист Головноуправляючого справами мистецтва та національної культури до генерал-фельдмаршала фон Айхгорна. 26 липня 1918 р.— Там само.— Арк. 11.

[140] Там само.

[141] Відродження.— 1918.— 17 жовт.— № 161.— С. 7.

Під коментарем підписи: Д. Антонович, В. Винниченко, Н. Дорошенко, П. Коваленко, І. Мар'яненко, З. Маргуліс, В. О'Коннор-Вілінська, М. Садовський, О. Олесь, Л. Старицька-Черняхівська.

Справа вирішується лише через чотири місяці — у кінці листопада 1918 р. Годі й казати, що спокійний початок сезону було зірвано.

Схожі проблеми з приміщенням були і в „Молодого театру". Їх помешкання реквізувала німецька комендатура. Але після суду повернула[142].

Для Державного драматичного театру за рішенням уряду реквізується приміщення театру Гаймана (власник дому — п. Берлінер). Приміщення було на вулиці Мерингівській, 8 (тепер вулиця М. Заньковецької), після Другої світової війни будинок не зберігся.

Варто знати, що реквізиція тоді не означала брутальну конфіскацію, як це було запроваджено пізніше більшовиками. Існував закон про реквізицію помешкань від 24 вересня 1918 р., згідно з яким попередньому власникові або орендаторові відшкодовували збитки. Дирекція і трупа „Музичної комедії" вимагали 400 тисяч карбованців відшкодування. Головне управління справами мистецтва та національної культури зайнялося перевіркою справедливости таких домагань[143].

Реквізиція театру Гаймана відбувалася з участю юристів Войткевич-Павловича і З. Маргуліса (член Комітету українського національного театру, чоловік талановитої актриси Державного драматичного театру Л. Гаккебуш). Експертами були запрошені директор Державного народного театру П. Саксаганський та директор Другого міського театру М. Садовський.

Згідно з реквізиційним актом Гайман за власноручним підписом зобов'язався віддати свій театр із належним до нього майном директорові Державного драматичного театру Б. Кржевецькому.

На засіданні в головноуправляючого справами мистецтва Петра Дорошенка було здійснено офіційну процедуру реквізиції. Директор Державного драматичного театру Б. Кржевецький доповів про готовність до початку вистав 26 листопада 1918 р. Афіші були віддані до друкарні, ремонт протягом чотирьох днів, що лишилися, передбачалося закінчити. На випадок, якби хтось з метою зриву діяльности Державного драматичного театру „погрожував директору яким-небудь ґвалтовним актом", Б. Кржевецькому гарантувалася повна підтримка з боку влади[144].

Але з відкриттям сезону сталася невелика затримка. Не вистачало двох днів для завершення технічної частини вистав. Крім того, директор скаржився на повну відсутність глядачів узагалі в усіх театрах міста. Сезон розпочався 28 листопада „Лісовою піснею" Лесі Українки в постановці Б. Кржевецького (художнє оформлення Ю. Михайлова, ескізи костюмів М. Кітчнер)[145]. Другою прем'єрою йшов „Візник Геншель" Ґ. Гавптмана.

---

[142] Історична довідка про діяльність театру Леся Курбаса, його репертуар, склад трупи в 1915—1918 роках.— ЦДАВО України, ф. 4465, оп. 1, спр. 554, арк. 1—6.

[143] Театральная жизнь.— 1918.— 20 окт.— № 29.— С. 17.

[144] Протокол засідання особливої наради з приводу реквізиції театру Гаймана. 22 листопада 1918 р.— ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 41.

[145] Лист директора Державного драматичного театру Б. Кржевецького до голови театрального відділу Головного управління справами мистецтва та національної культури. 25 листопада 1918 р.— Там само.— Арк. 43.

До режисури в театрі, крім О. Загарова, були запрошені Є. Коханенко, Г. Маринич, Ф. Тургенів. Трупа налічувала 38 акторів: І. Батий-Кір, Г. Борисоглібська, О. Бурлак, Л. Гаккебуш, С. Горст, Н. Дорошенко, О. Дуглас, О. Загаров, А. Залевська, І. Замичковський, О. Зініна, С. Каргальський, Є. Карпенко, П. Коваленко, К. Кохан, Є. Коханенко, В. Кречетов, Н. Лебедіва, Ф. Левицький, І. Левченко, Л. Маракина, Г. Маринич, І. Мар'яненко, М. Махницька, Г. Ніжинська, О. Олександров, О. Осташевський, С. Паньківський, Г. Пелашенко, Н. Половко, Д. Ровинський, І. Садовський, І. Сидоренко, М. Степаненко, М. Тінський, М. Тупик, Л. Ярошенко, Е. Ясінська[146].

До театру, очевидно, разово була запрошена і М. Заньковецька. Вона розпочала репетиції ролі фру Альвінґ у „Примарах" Г. Ібсена. Але тяжка хвороба завадила продовжити цю роботу.

У репертуарі — „Лісова пісня" Лесі Українки, „Візник Геншель" Гауптмана, „Тартюф" Мольєра, „Мірандоліна" Гольдоні, „Примари", „Нора" та „Підпори громадянства" Ібсена, „Гріх", „Дизгармонія", „Брехня", „Панна Мара" та „Між двох сил" Винниченка.

До кінця 1918 року ціни зростають утроє, життя на призначену платню знову стає неможливим. Актори ж Державного драматичного театру в письмовому зверненні до дирекції зауважують, що працювати їм доводиться по 14—16 годин на добу, а витрати їх не можна рівняти з витратами урядовців. Знову заходить мова про підвищення платні[147].

Особливу опіку працівниками державних театральних установ уряд виявляє у грудні 1918 р., коли розпочинається масова мобілізація до діючої армії. У справі звільнення від призову офіцерів О. фон Фессінґа (Загарова) та О. Чикилевського (Олександрова) є посилання на особисте втручання пана гетьмана та військового міністра[148].

* * *

Ситуація докорінно змінюється з приходом до влади більшовиків. 15 березня 1919 р. київські театри націоналізують і перейменовують.

За радянської влади, яка з деякими перервами порядкувала в Києві з лютого 1919 р., назву „Державний народний театр" не вживають, приймають ідеологічно нейтральнішу — „Український народний театр" Троїцького народного дому, а на побутовому рівні просто — „Народний театр".

З 1920 року у П. Саксаганського забирають організаційні й адміністративні функції, а на початку 1922 року й зовсім усувають від керівництва театром.

У березні 1922 р. колектив перейменовують на Державний драматичний народний театр Губполітосвіти. У квітні того ж року була спроба об'єднати цей театр і Державний драматичний театр імені Т. Шевченка (колишній

[146] Список персоналу Державного драматичного театру із зазначенням посад.— ЦДАВО України, ф. 2457, оп. 1, спр. 66, арк. 42.

[147] Прохання акторів та декораторів Державного драматичного театру до директора театру.— Там само.— Арк. 58.

[148] Заяви, листи, телеграми у справі звільнення фон Фессінґа Олександра Леонідовича та Чикилевського (Олександрова) Олександра Костянтиновича від призову згідно з постановою від 10 листопада 1918 р. про загальний призов офіцерів на території України.— Там само.— Арк. 47—54.

Державний драматичний театр), але того не сталося. 10 серпня 1922 р. оголошено постанову Раднаркому про перейменування приміщення Троїцького народного дому в Театр імені М. Заньковецької під керівництвом директора О. Шаминського і режисерів О. Корольчука та Б. Романицького під контролем театрального відділу Народного Комісаріату Освіти УСРР.

15 вересня 1922 р. на базі цього театру і в тому самому приміщенні було інсценовано відкриття нового театру і публічно оголошено про надання йому імені М. Заньковецької. Ініціатором заснування нового театру нібито виступила театральна громадськість на чолі з Б. Романицьким і О. Корольчуком, колишніми акторами Державного народного театру. Так робилася спроба відтяти історію виникнення цього впливового українського театру за часів проголошення державності. Насправді ж відбувалося перейменування і лише на цій підставі проголошення нового колективу[149].

Нове керівництво — виборна театральна колеґія — заводить нові порядки і змінює відповідно до вимог політичного моменту репертуарну орієнтацію театру. З театру виходить М. Заньковецька. Але назагал акторський склад не зазнає великих змін.

За місяць через матеріальну скруту в столиці театр мусив податися на провінцію: спочатку до Полтави, потім до Кременчука. У 1924—1927 роках перебував у Катеринославі (з 1927 — Дніпропетровськ). Восени 1924 р. театрові повертають статус державного театру, відібраний у нього одночасно з націоналізацією 1919 року. У 1931—1941 роках працює у Запоріжжі. У 1941—1944 рр. — на евакуації. З 1944 року і понині — Львівський академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької.

* * *

Унаслідок уже згадуваних дій радянської влади щодо націоналізації та перейменування київських театрів у березні 1919 р. отримує нову назву і Державний драматичний театр. Відтоді він стає Першим театром Української Радянської Республіки імені Т. Шевченка. Тієї весни саме відзначали 105 річницю від дня народження Т. Шевченка; це і відбилося у назві театру. Наступного місяця з ним було злито „Молодий театр“. Заради виживання трупам довелося пристати на цей „примусовий шлюб“, як влучно оцінив ситуацію М. Вороний. Але він приніс „певну шкоду і занепад“ обом колективам[150].

Більшовики в галузі театру мали на меті одне: „твердим і розумним“ керівництвом, ідейно однозначним репертуаром змінити політичну орієнтацію митців задля задоволення духовних потреб „учасників боїв за владу Рад“. Завдання художнього плану порушувано лише принагідно до необхідності задоволення потреб революційного глядача. Спроби осягнення історичного минулого України, а також звертання до довершених зразків

[149]Докладніше питання спадкоємности між Українським національним театром та Державним народним театром висвітлено у статтях останнього часу. Див.: Пилипчук Р., Леоненко Р. Скільки років Театрові імені М. Заньковецької? // Культура і життя.— 1997.— 3 груд.— № 47.— С. 1, 3; а також: Галабутська Г., Бабанська Н. Перший національний театр: за матеріалами виставки в Музеї М. Заньковецької // Театр.— 1998.— № 1.— С. 24—26.

[150] Вороний М. Театр і драма: Збірка статей.— К., 1989.— С. 297.

сучасної зарубіжної драми оцінювано украй неґативно. Ідеї європеїзації українського театру, що роками визрівали серед передової громадськости, заперечувались радянською ідеологією, називались зрадою „справжнім народним ідеалам і революційно-демократичним традиціям національної культури та мистецтва"[151]. Відповідно до політики нової влади змінюється керівництво театру, і невдовзі Б. Крживецький та О. Загаров виїжджають на еміґрацію.

Протягом 1923—1927 років Театру ім. Т. Шевченка доводиться працювати пересувною трупою. Перші кілька років зберігається склад Державного драматичного театру. Але з часом від родоначальника майже нічого не лишається. Відсутність сталого художнього керівництва спричинила занепад колективу. Як пише Йона Шевченко у своїй книжці „Сучасний український театр": „За перші вісім років існування театру через нього перейшло більш як дванадцять режисерів часто діяметрально протилежних художніх поглядів і іноді невисокої художньої кваліфікації [...]"[152]

Справи поправляються з моменту стаціонування у Дніпропетровську в 1927 р. Відтоді і понині за театром закріплюється назва Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка. Тоді ж театр отримав і статус державного, втрачений після націоналізації 1919 року.

* * *

Прекрасне починання мав би український театр, якби влітку 1918 року в Театральної ради вистачило сміливости прийняти умови Г. Гаєвського. Але театральна еліта України вчинила обачливо і реалістично, можливо, інтуїтивно відчуваючи, який короткий час відпущений державі для здійснення своїх намірів.

Що очікувало б цей театр європейського ґатунку, яким той задумувано, якби він навіть і виник? Невеселий фінал перших державних театрів за совєтської влади робить оптимістичні припущення недоречними. Якось непомітно ці театри зів'яли. Виїзд не від доброго життя на провінцію, кочове життя без стаціонарного приміщення, постійна зміна керівництва і режисури помалу розкладали колективи. Чи було то продуманим планом? Документів, які б підтверджували або спростовували це припущення, поки не знайдено, та й, мабуть, ніколи не буде знайдено — їх може не бути.

Театрам, які нині добре відомі глядачеві, довелося заново і власноручно здобувати свою славу і пошану глядачів. Родовід театрів усіляко винищувала совєтська історіографія. Натомість вона створювала міфологічну історію театру, яка в наукоподібних формах дублювала політичні моделі.

Але гени — річ уперта. І якщо роки „радянського виховання" добряче змінили творчі обличчя колективів, то дата народження і сам факт їх народження є конкретними історичними подіями, нечутливими до ідеологічних викривлень. А тому підсумуємо викладені історичні факти, очищені від ідеологічних нашарувань.

---

[151] Український драматичний театр. Нариси історії: У 2 т.— Т. 2: Радянський період.— К., 1959.— С. 58.

[152] Шевченко Й. Сучасний український театр.— Харків, 1929.— С. 24.

1. Першим державним театром України є Український національний театр, заснований у вересні 1917 р. за громадською ініціативою Комітету українського національного театру на хвилі ейфоричного національного піднесення. Одразу ж театр був удержавлений урядом Української Центральної Ради. Наступного року його справу продовжили два інші державні театри.

2. Державний народний театр, реорганізований 14 серпня 1918 р. з Українського національного театру, виступив його безпосереднім спадкоємцем. Орієнтувався він насамперед на побутовий репертуар, покликаний задовольняти мистецькі потреби широких громадських кіл.

3. 23 серпня 1918 р. був заснований Державний драматичний театр — „театр європейського репертуару". Він був призначений для освоєння нових театральних обріїв і розрахований переважно на інтеліґентну публіку.

4. Націоналізацією київських театрів навесні 1919 р. більшовики формально оголосили про створення нових колективів. Але аналіз складу труп та репертуару реорганізованих театрів засвідчує, що попервах фактично відбулося лише перейменування колективів. Державний драматичний театр отримує ім'я Т. Шевченка, а Державний народний театр — М. Заньковецької.

5. Відтак датою народження Львівського театру імені М. Заньковецької є дата заснування Українського національного театру — вересень 1917 р. (а не лютий 1922 р., як це подавала радянська історіографія).

6. Датою народження Дніпропетровського театру імені Т. Шевченка треба вважати дату заснування Державного драматичного театру — серпень 1918 р.

Ruslan LEONENKO

EARLY UKRAINIAN STATE THEATRES (1917—1919)

This paper covers the activities of the first Ukrainian state theatres in the period 1917—1919. This article is based on Ukrainian archival documents which were inaccessible to the scholarly community in the preceding decades. Based on vast historical material, the following facts have been elucidated. The Ukrainian National Theatre was the first state theatre in Ukraine. It was founded in September, 1917 in response to a public initiative expressed by the Ukrainian National Theatre Committee in the atmosphere of euphoric national enthusiasm. The theatre was at once announced a state institution by Ukrainian Central Rada. The following year (in the period of the Hetmanate) its tradition was carried on by two other state theatres: the State People's Theatre and the State Dramatic Theatre. The former focused on the everyday life repertoire first and foremost. It was called upon to meet the artistic needs of the public at large. The latter, in its turn, referred to as „the European repertoire" theatre, was predominantly meant for the intellectuals. Following the nationalization of both theatres in 1919 and a number of artificial renalings initiated by the Bolshevik authorities they received the names current up till now, namely M. Zan'kovets'ka L'viv State Ukrainian Academic Drama Theatre and T. Shevchenko Dnipropetrovs'k Ukrainian Music and Drama Theatre respectively.

Осип КРАВЧЕНЮК

ЕКСПРЕСІОНІЗМ І УКРАЇНСЬКИЙ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ТЕАТР

Останнє десятиріччя XIX й перше XX століть в європейській історії, зокрема Німеччини, минали під знаком добробуту й позірного спокою. „Позірного", бо насправді був це час духовного й соціального неспокою, коли на поверхні почали показуватися нерозв'язані ще конфлікти. Відчували це тодішні письменники й митці і приступними собі засобами намагалися вказувати на недоліки свого часу й на можливості відвернення назріваючої катастрофи в майбутньому. Постійне вказування на майбутність, сповнену страхіть, підміновувало в людей почуття самозадоволення та викликало почуття непевности й нахил до інтроспекції. Усвідомлення проминальности й конечности всяких намагань людини опертися на тривалі вартості, висловлене вже Фрідріхом Ніцше, довело до того, що в мистецтві й літературі почали виринати численні „ізми", назовні окремі від себе, а насправді споріднені між собою. Бо єднав їх скептицизм довкола кризи європейської культури й цивілізації, яка, з одного боку, принесла цілковиту дегуманізацію людини й викликала в неї почуття відчужености й осамітнення, а з другого — крайній шовінізм, який і довів до Першої світової війни.

З-поміж мистецьких напрямів першої чверти нашого століття найтісніше пов'язаний з театром був експресіонізм. Постав він у Франції, скоро з'явився також у Німеччині й проникав у кожен твір, який більшою чи меншою мірою відхилявся від традиції*. У намаганні знайти ключ до подолання кризи європейської культури експресіонізм був рівнозначний з опозицією до реалізму й натуралізму, бо вони фаворизували природничі науки, які, своєю чергою, давали технологію і індустріалізацію, знаряддя зматеріалізованого світу, в якому людину позбавлено її душі й зведено до рівня звичайної фіґури й числа. Та все це, думалось тоді, лиш зовнішні

---

* Термін „експресіонізм" уперше вжив французький маляр Жюльєн Оґюст Ерве (Hervé) з приводу вистави своїх образів 1901 р. Як мистецький напрям експресіонізм почався у Німеччині й зосереджувався довкола двох груп митців: Die Brücke (1905; Е. Л. Кірхнер, Е. Гекель, К. Шмідт-Роттлюф, пізніше Е. Нольде, М. Пехштайн і О. Мюллер) і Der blaue Reiter (1911; В. Кандинський, П. Кле, Ф. Марк і А. Маке). Перша група працювала у Дрездені, друга — у Мюнхені.

чинники, які, хоч і немаловажні, не являли собою справжньої причини незавидного становища модерної людини. Справжню причину, — думали експресіоністи, — треба шукати не в зовнішньому світі, а в самій людині, в її бажаннях, візіях тощо. Що ж до зовнішньої дійсности, то їй, на їхню думку, треба надати іншу форму й згармонізувати з внутрішніми атрибутами людини. В дечому це нагадує сучасних нам утопістів, які, хоч і не мають певної упорядкованої програми, мріють про світ без війни, гіпокризії і ненависти, світ, у якому повинні б запанувати соціальна справедливість і любов, у якому митець міг би висловлюватись без найменших обмежень, а „нова людина" могла б звільнитися від жадоби матеріальної наживи й покласти гуманітарні принципи в основу свого життя. Це останнє і було головною візією експресіонізму. В німецькій літературі така настанова до людини не була чимось зовсім новим, і ми бачимо її уже у другій частині „Фавста" Й. В. Ґете, у драмах Гайнріха фон Кляйста, Ґеорґа Бюхнера й Крістіяна Д. Ґраббе. Однак у нашому столітті завдяки дослідженням Зиґмунда Фройда, Карла Ґустава Юнґа та інших психологів ця настанова помітно поглибилася. Саме тому експресіонізм намагається надавати більшого значення усьому, що діється усередині особистого „Я" людини, проникнути в хаос підсвідомого та винести на світло свідомости все, що має будь-який стосунок до її життя-буття.

Хоч експресіонізм був переважно міжнародним феноменом, він найсильніше прийнявся у Німеччині, зокрема на тамтешній сцені, завдяки драмам Райнгарда Зорґе, Вальтера Газенклевера, Павла Корнфельда, Карла Штернгайма, Ернста Толлера й Ґеорґа Кайзера. Особливу популярність мали твори Кайзера, який протягом сорока років написав близько 70 п'єс. Бистрий і багатий на ідеї розум і знамените відчуття того, що таке добрий театр,— ось чинники, які допомогли йому стати міжнародною фіґурою скоріше навіть, ніж Ґергарт Гавптман. На початках, атакуючи буржуазну інтелектуальну моральність, Кайзер проповідував культ самого інстинкту й прославлювання тіла. Моральність та інтелект він вважав лиш підміною емоційної недолугости. У другій фазі своєї творчости, яка почалася 1914 р. з появою п'єси „Громадяни з Кале", Кайзер схиляється дедалі більше в бік моральности й намагається визволити людину від розпачу і страху й надати їй новий, спрямований на активну любов світогляд. Він висуває ідею „нової людини" і висловлює її такими словами: „Виходіть на світло — з ночі. Настала велика ясність. Темрява розпорошилась [...] Я приходжу з цієї ночі й більше не піду в ніч. Мої очі розплющені, я їх більше не зімкну... Я бачив нову людину — вона народилася цієї ночі". Саме ця ідея лягла в основу славнозвісної трилогії Кайзера „Газ". На прикладі історії однієї родини він показує початок цієї „нової людини", її походження та місію і нарешті її упадок. Мільярдер осягнув високе становище брутальною силою, не звертаючи ніякої уваги на людей „внизу", пролетарів, які тяжко працюють і терплять. Але його син і дочка покидають його, щоб посвятитися добродійній службі (Кораль). У другій частині („Газ I") внук мільярдера хоче створити зовсім нові умови життя. На великому заводі скасовують відомості зарплатні і усувають класові суперечності. Робітники працюють лише для себе, продукуючи газ. Однак страшний вибух знищує завод — технологія переросла людину. В третій частині („Газ II") бачимо мільярдера-робітника, правнука багатого егоїста з першої частини трилогії. Він є і „новою людиною". Випов-

ненню її місії перешкоджає вибух війни, в якій „блакитні фіґури" капіталізму безпощадно поборюють „жовті фіґури" соціалізму. Інженер переможеної сторони продукує отруйний газ як зброю для помсти над переможцями. Мільярдер-робітник включається у дію, апелює до здорового розуму й людяности. Маси робітників не чують його, а спричинена вибухом газу катастрофа заломлює його фізично й психічно. В такій ситуації він заявляє: „Наш голос міг збудити пустелю — людина оглухла перед ним!" Вона знищує сама себе. Отже, не здійснюється мрія Кайзера про „нову людину", головною метою життя якої було поборення сил природи й підкорення її інтересам людства. Трилогія „Газ" була вершиною творчости її автора, дарма що від 1920 р. він з постійною інтелектуальною і мистецькою силою продовжував свою письменницьку діяльність. Його останні драми, оперті на грецьких міфах, показують глибину фантазії і нею перевищують твори всіх його сучасників.

У роки, коли в Німеччині окремі мистецькі напрями віддзеркалювали характер часу й вказували на можливості розв'язання пекучих проблем дня, культурна праця в Україні являла собою дуже сумну картину. Українське слово все ще було придушене страшним Емським актом, а, за словами Людмили Старицької-Черняхівської, „перед діячами лежала сувора дилема: або скласти зброю і зламати перо, або поки що підлягати вимогам адміністрації і цензури, а тимчасом пробивати шляхи, випростовувати крила, готувати нащадкам кращу путь"[1]. Вони вибрали друге й пішли на тернистий шлях. Михайло Старицький і Марко Кропивницький зуміли серед дуже невідрадних умов закласти підвалини нашого театру, який став чи не єдиним прапором пригнобленої української культури. Маленька іскорка надії з'явилася з японсько-російською війною та революцією 1905 р., коли здавалось, що настав час полегшень для українського слова. В 1907 р. Миколі Садовському пощастило з допомогою Марії Заньковецької та групи учнів і однодумців створити в Києві перший за всю історію української сцени театр, який згуртував довкола себе кращу частину нашої інтеліґенції і боронив реалістичні традиції театру Старицького-Кропивницького. Та в парі з цим успіхом прийшли великі втрати для нашого театру: померли М. Старицький (1904), І. Карпенко-Карий (1907) і М. Кропивницький (1910). Крім того, полегшення, що їх приніс 1905-й рік, були короткотривалими, бо знов настав час реакції, а в 1910 р. циркуляр Столипіна про „инородчиския общества" назвав всяку українську культурну роботу „вкрай небажаною"*. І так українське слово ще раз опинилося поза законом. Тільки на західноукраїнських землях воно мало кращі можливості; наш театр міг працювати більш-менш нормально завдяки діяльності Йосипа Стадника, який своїми перекладами німецьких та інших чужомовних драматургів багато зробив щодо поширення обмеженого до того часу репертуару українського театру.

---

[1] Див.: Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. Спогади та думки // Україна: науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал.— 1907.— Листоп.—груд.— Рік 1.— Т. 4.— С. 294.

* Петро Столипін (1862—1911), з квітня 1906 р. міністр внутрішніх справ, з липня 1906 р. — голова Ради міністрів Росії, писав, що всяка українська культурна робота „с точки зрения русской государственной власти представляется крайне нежелательной и противоречит всем начинаниям, которые правительство проводит по отношению к бывшей Украине".

Велике зрушення в українській культурі наступило щойно з вибухом Першої світової війни й з революцією 1917 року. Процес національної кристалізації, початий у попередніх десятиріччях, ставав дедалі сильнішим, бо до дуже вузького кола зацікавлених нашою культурою людей включено молоді соціальні групи, які були давніше лише предметом літератури. Тепер вони стали її співтворцями й почали бачити в ній прапороносця своїх найвищих ідеалів. Та порівняно із Заходом наша література стояла далеко позаду. Довелося, отже, тепер, із подувом нових вітрів, семимильними кроками наздоганяти все те, чого не можна було осягнути протягом довгих років переслідування російською адміністрацією. У царині театрального мистецтва треба було подбати про поповнення репертуару західноєвропейськими п'єсами. Крім того, театр, методи гри й постановки треба було пристосовувати до нових обставин, до нової публіки, бо ж до того часу наш театр був доступний переважно вищим верствам суспільства. За це важке завдання узявся Лесь Курбас.

Розуміючи, що в усяких нових обставинах виростає нове завдання, а кожне нове завдання потребує нових засобів, Курбас бачив потребу пов'язання з інтелектами світових культур, бо тільки так, думав він, можна буде створити в Україні культурні вартості, які піднімуть широкі українські маси до вершин творчости вселюдського значення. Він гостро виступав проти притаманного українській літературі списування життя, а орієнтацію на банальніші форми реалізму й натуралізму вважав „безнадійною" справою. Тому й пропонував відвернення від усіх традиційних форм мистецтва.

По лінії експресіонізму Курбас убачав головне завдання мистецтва не в докладному відтворенні життя, а в допомозі життю, в організації праці й розваги широких мас. Революційна вартість нової концепції мистецтва, думав він, полягає у цілковитому відкликанні контемплятивної естетики й у заміненні її ідеєю про рівнозначність мистецтва з акцією у дійсному житті. Отже, в умовах індустріалізації мистецтво стає однією з численних її ланок, однією з індустріальних діяльностей. Тому сцена також перетворюється у звичайний верстат драматичних ефектів, причому засобами до їх осягнення служать машиноподібні конструкції, звичайний одяг замість акторських костюмів тощо. Зникають пишні декорації, які прикрашали сцену передвоєнних років, міняється також і роль актора в новому революційному театрі. Позаяк машина є знаряддям, що складається з системи частин, які виконують свої функції завдяки механічному сполученню, актор нового театру є коліщатком, котре лише у співпраці з іншими подібними коліщатками дає одну ритмічну цілість. Ритм був для Леся Курбаса основою театру й кожного театрального образу, а поєднання окремих образів в один мало творити основу вистави. Вирішальний вплив при постановці вистави мають індивідуальний смак режисера, його ідеї та воля, тоді як актори й митці сповнюють роль виконавців ідей режисера й не вносять у виставу нічого власного[2].

Такий підхід до постановки вистави був справжньою новиною для більшости українських театральних кіл, які й почали виступати зі своїми застереженнями. Прикладом може послужити „Міська конференція по мис-

---

[2] Шерех Юрій. Запізнені думки // Час (Фюрт).— 1947.— 9 лют.— Ч. 6 (71).— С. 6.

тецькій освіті", яка відбулася 24 березня 1924 р. у Києві й мала однією з тем виховання нового актора. Доповіді Леся Курбаса й Марка Терещенка* викликали тоді напружену й гостру дискусію, бо новим ідеям першого останній протиставив „колективний" метод виховання актора й заперечував індивідуалізм і авторитаризм самовладного режисера[3]. Курбас уважав, що актор повинен уміти охоплювати своєю уявою усю цілість, усю складність певного образу й триматися в його ритмі, ніби жити його зовнішнім життям. Актор, твердив він, мусить бути спостережливим, повинен думати образами й розвивати здатність знаходити стислі й яскраві мистецькі знаки, які викликають у глядача уявлення про цілу річ чи явище. Передаючи все це глядачеві засобами технічного вміння, актор мусить уміти панувати над своїми засобами й бути майстром-техніком, а не „переживальним апаратом"[4]. Все це ознаки актора, яким хотів його бачити експресіонізм.

З творами німецьких експресіоністів Курбас ознайомився ще в Галичині. Його увагу привертала чиста театральність, яка лягла в основу нового світового мистецтва, а у своїй статті „Нова німецька драма" він писав, що велике враження справило на нього те, що „об'єднує в одну назву молодих німців, а саме їхнє дике, незагнуздане, молоде й при тому загальне стремління до чину", дальше їхнє „відчування нового чоловіка без особливого мільє" і нарешті їхнє „поривання з усякими традиційними естетичними умовностями"[5]. У драмах німецьких експресіоністів Курбас бачив розрив із мрійництвом та хуторянським споглядальним ставленням до життя і породжуваних ним проблем. Тому, приїхавши до Києва й зустрівши там кількох ентузіастів нового українського театру, студентів драматичної секції Інституту ім. М. Лисенка, він почав у червні 1916 р. працювати над постановкою Софоклового „Едіпа-царя", яку здійснив 16 листопада 1918 р. Ця постановка була програмовою у театрально-революційних шуканнях Курбаса. Про неї він сказав, що вона має „експресіоністичний відтінок"[6] і є зворотним пунктом українського театру. Стиль античної трагедії він намагався передати в музиці поетичного слова, людського голосу, поетичного жесту, руху, в гармонії ліній, барв і світла. Головною дійовою особою в інсценізації він зробив пантомімічний хор, який відбивав акорди почувань душі Едіпа й інших персонажів трагедії та коментував події стогоном, зітханням, вигуками тощо[7].

Початків експресіоністичної дії „Молодий театр" досягнув інсценізацією Шевченкового „Івана Гуса". Вона мала на меті створити певний настрій за допомогою суто театральних засобів: стилізованого жесту, музично-тонального звуку, руху, освітлення, убрання й декорацій[8], і тому Курбас назвав її „першою експресіоністичною виставою у тодішній Росії"

---

* М. Терещенко (1894—1982), режисер, член „Молодого театру", керівник Театру ім. Г. Михайличенка (1921—1926).

[3] Див.: Врона І. // Червоний шлях.— 1924.— Ч. 4—5.— С. 276.

[4] Шевченко Й. Минулий театральний сезон // Червоний шлях.— 1927.— Ч. 7—8.— С. 287.

[5] Див.: Шевченко Й. Нова німецька драма // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи.— Балтимор, 1989; Рулін П. Український драматичний театр за 15 років Жовтня // Життя і революція.— 1932.— Рік 6, кн. 11—12.— С. 103.

[6] Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917—1933.— Париж, 1959.— С. 902.

[7] Див.: Лесь Курбас у театральній діяльності...— С. 26—27.

[8] Там само.— С. 325.

та пояснював це тим, що стрижнем програмових робіт „Молодого театру" був „той активізм світосприймання й відношення до життя, що в той час розцвів у Німеччині у велику хвилю експресіонізму"[9].

Мистецькі засоби, що їх Курбас вживав у постановках „Едіпа-царя" й „Івана Гуса", бачимо також в інсценізації „Гайдамаків", здійсненій 10 березня 1920 р. у Київському оперному театрі. Згідно з його вказівками, „це ставлення задумане як соціальна трагедія, як війна Червоної і Білої рож. Основний акцент режисера — не на національну романтику, а на соціальну боротьбу. Протиставлення народних мас і шляхти польської"[10]. Текст інсценізації склав Курбас сам, додаючи до нього Пролог, в якому впряжені, немов бидло, у розкішну колісницю селяни вивозили на сцену пишну пані, уособлення Польщі. Світло було активним чинником інсценізації; ним передано пантоміму битви, пожежі (червоне світло), настрій ліричних сцен (зелене світло з музикою) і тривожну атмосферу таємних сходин (синє світло). Дівчата становили хор, голос народу, думки й почування героїв, декорації чи живі стіни. Вони служили придорожними тополями, вербами й житом і органічно переходили до пісні, похитуючись у її такт, немов хвилі пробігали житом[11]. Сенс інсценізації полягав у ритмічних рухах, у стилізованих барвах і лініях, у майстерних композиціях масових сцен та в образотворчості й музичності театру[12].

З-поміж німецьких драматургів експресіонізму особливу увагу Курбаса привертав дуже популярний у той час Ґеорґ Кайзер, і над постановкою його п'єси „Газ" він почав працювати зразу ж після створення у березні 1922 р. мистецького об'єднання „Березіль", справжнього експресіоністичного театру. Однак під впливом преси, яка часом нарікала, що „театр відстає від революції", він обмежив свою працю над „Газом" і випустив до роковин жовтневого перевороту „Жовтень", пантоміму в трьох картинах. Це була інсценізація повалення царської імперії, причому розповідь про революцію відбувалася не словами, а жестами. Під музичний супровід голодні й безробітні чоловіки, жінки й діти демонстрували з червоними прапорами в руках, вимагали хліба й нарешті вибивали уявні двері. У другій картині, яка відбувається у парадній залі царського двору, показано танець знаті, до якого згодом приєднується коронована особа. Тоді на сцену вривається революційна маса з прапорами та гвинтівками й трощить усю знать. Один революціонер підносить короновану особу, мов немовля, угору і розторощує її об мармурову долівку. Це кінець феодальної доби й початок нової історії країни[13].

Через три місяці після „Жовтня" Курбас випустив інсценізацію „Рур", використовуючи інформації з німецької преси про окупацію Францією Рурського басейну. Тим разом до пантоміми включено слово для проголошування кличів, революційних гасел, закликів до боротьби, промов і протестів. Жест переходить у слово, слово в рух, і таким чином представлено події в Рурському басейні й реакцію післявоєнних суспільств і народів, тут зреволюціонізованої України[14].

---

[9] Гірняк Й. Спомини.— Нью-Йорк, 1982.— С. 149.
[10] Лесь Курбас у театральній діяльності...— С. 127.
[11] Там само.— С. 31.
[12] Там само.— С. 328.
[13] Гірняк Й. Спомини.— С. 150.
[14] Там само.— С. 150—151.

Аґітками „Жовтень“ і „Рур“ театр „Березіль“ віддав данину режимові й на пропозицію Комісаріату освіти поставив їх пізніше ще кілька разів. Одночасно Курбас продовжував працювати над підготовкою згаданої уже п'єси Кайзера „Газ“, яка була в той час найбільш співзвучна з його мистецьким мисленням. При співпраці митця Вадима Меллера й композитора Анатолія Буцького він вивчив до подробиць усі закони акторського матеріалу в масових будовах та мінімум і максимум технічної можливости масового акторського матеріалу й поставив перед собою завдання дати мистецько-ритмічний синтез із елементів ритміки різних категорій — ритміки виробничого процесу, стихії мітинґу, колективного горя робітників під час вибуху газового заводу тощо. Таке науково докладне розроблення п'єси дало у висліді величезний успіх, коли її поставлено 27 квітня 1923 р. у Київському театрі на Фундуклеївській вулиці. На виставі був присутній сам автор „Газу“ Ґеорґ Кайзер, який ствердив, що ні в Західній Європі, ні в Москві він „не знаходить такого виразного й чіткого формою експресіоністичного мислення та втілення, як у курбасівському трактуванні його п'єси“[15]. При переповненій залі „Газ“ ішов десятки разів поспіль. Тисячі глядачів вабили новизна спектаклю і незвичайність форми, які опісля послужили їм підставою для їхньої ідейно-політичної позиції[16]. А Павло Филипович, постійний відвідувач вистав „Березоля“, був так вражений динамікою та оригінальністю постановки „Газу“, що відвідав цю виставу кілька разів[17].

Без уваги на дуже прихильний відгук глядачів, успіхом прем'єри „Газу“ Курбас показав, що мистецтво може бути тільки мистецтвом, якщо над ним не буде тиску й воно буде витвором вільного духу. Крім того, він допоміг старшим за віком акторам зрозуміти, що майбутнє театру ставить перед ними нові вимоги, й таким чином розвіяв їхні сумніви про доцільність акторського вишколу. Не можна не згадати також, що постановка „Газу“ стала предметом диспутів, чи не найважливішим з яких був диспут, влаштований 1923 р. Спілкою селянських письменників „Плуг“. Йшлося також про те, що видавництво „Слово“ задумувало випустити книжку „Постановка „Газу“ студією „Березіль“, в яку мали увійти статті Павла Филиповича „Од Наталки Полтавки“ до „Газу“ і праці Л. Курбаса й В. Меллера[18]. Також київське видавництво „Ґольфстрім“ планувало видавати від лютого 1920 р. літературно-мистецький ілюстрований двотижневик „Кермо“ за редакцією Л. Курбаса, Я. Савченка й М. Семенка, а перше його число — п'єси Кайзера „Кораль“ і „Газ“. Наступні числа журналу мали друкувати драми Е. Толлера й К. Штернгайма[19].

Як же сприйняла критика Курбасову постановку „Газу“? Більшістю дуже прихильно. У журналі „Червоний шлях“, наприклад, писано, що постановка цієї п'єси — це „найбільша — виняткова мистецька робота в театрі“ за час революції в Україні, робота, в якій Курбас досяг „ще нечуваних результатів сценічного розв'язання принципу колективно-кон-

---

[15] Див.: Лавріненко Ю. Розстріляне відродження...— С. 882.

[16] Див.: Про одну „білу пляму“ в історії нашого театру // Вітчизна.— 1958.— Ч. 2.— С. 182.

[17] Филипович О. Життєвий і творчий шлях П. Филиповича // Сучасність.— 1961.— Ч. 10.— С. 50.

[18] Див.: Червоний шлях.— 1923.— Ч. 3.— С. 274.

[19] Там само.— 1923.— Ч. 1.— С. 260.

структивного образу"[20]. Слідами цієї замітки пішов автор статті „Театр Леся Курбаса", пишучи, що постановка „Газу" означає початок нової доби в театральному мистецтві. Бо „хоч п'єса перейнята буржуазними тенденціями й дешевою філософією „вищої ідеальної людини", Курбас, — підкреслює автор статті, — зробив з неї революційну п'єсу, дав їй пролетарську ідеологію, висунувши на перше місце і яскраво окресливши ідею класової боротьби. На сцені в Курбаса, читаємо далі, немає юрби, там є машина, міцна, організована, об'єднана єдиною волею своєю — не чужою. Рухи маси гармонійні, як музичні хвилі. Повсякчасну мінливість психічного ритму Курбас передає у змінах ритмізації сценічного руху, в переведенні його з одного темпу на другий[21]. Великий успіх Курбаса підкреслила також 45-та Дивізія, надаючи йому звання почесного курсанта[22].

Крім похвал, не бракувало також застережень, ба навіть і злобних заміток. Застереження висловив, між іншим, Петро Рулін, театрознавець, театральний критик і від 1926 р. директор Українського театрального музею при ВУАН. Він писав, що „Газ" багатьох радше приголомшував, аніж викликав цілком зрозумілі думки, а „виїзд майстерні з цією виставою до Харкова, де доперва гостювали шевченківці, а згодом Театр ім. Г. Михайличенка, спричинився до деяких гострих сутичок і дискусій про те, який театр стоїть на правдивім шляху"[23]. Злостиві критики обдарували Курбаса, як він сам стверджував, „крім знищуючою згірдливістю тону, ще й закидом у безперечному плагіяті"[24]. Їхні несправедливі зауваги випливали з поширеного серед певної частини української інтеліґенції браку віри в себе та свої сили, про що Курбас писав: „Я знаю, що серед українського громадянства не перевелося із віків рабства засвоєне недовір'я у власні сили" [...][25] Рецензентам він дораджував перестати „протекційно похлопувати нас по плечу", а замість того стати „дійсним активом молодої української театральної культури" й відчути, що „Харків — це наша столиця, що революція є наше тіло, а не назадництво"[26]. Рішучі це слова, і з них видно, що ніщо не могло звернути творця „Березоля" з обраного ним шляху виведення української театральної культури поза межі провінційности й поставлення її на європейський рівень. Упертий експериментатор, він не переставав шукати нові методи та новий психологічний зміст. Тому й писав, що „постановка „Газу" вважається переломовим пунктом у всьому моєму світогляді, це момент, що упевнив мене, що далі в цьому напрямі йти не можна і що це є фактично істерика, це є максимальне нервне психологічне розрядження"[27]. Значить, експресіонізм перестав бути центральним напрямом у мистецьких шуканнях Леся Курбаса; він звернувся до конструктивізму і в цьому стилі поставив вже 20 лис-

---

[20] Див.: Червоний шлях.— 1923.— Ч. 2.— С. 269.

[21] Див.: Нова громада: суспільно-політичний журнал.— 1923.— Ч. 2.— С. 104.

[22] Я. С. [Яков Савченко] Газ // Червоний шлях.— 1923.— Ч. 2.— С. 269.

[23] Див.: Я. С. [Яков Савченко] Український драматичний театр за 15 років Жовтня // Життя і революція.— 1932.— Рік 8, кн. 11—12.— С. 104.

[24] Див.: Лавріненко Ю. Розстріляне відродження...— С. 900.

[25] Голубенко П. ВАПЛІТЕ (Вільна Академія Пролетарської Літератури) у 20-ті роковини розгрому большевиками.— [Мюнхен], 1948.— С. 19.

[26] Там само.

[27] Кузякіна Н. В. Перші п'єси М. Куліша на сцені „Березоля" // Рад. літературознавство.— 1965.— Ч. 7.— С. 9.

топада 1923 р. твір Ептона Сінклера „Джіммі Гіґґінс". Зате в дусі експресіонізму продовжували працювати його учні Фауст Лопатинський і Гнат Ігнатович, здійснюючи в січні—лютому 1924 р. постановки п'єс Ернста Толлера „Машиноборці" (Лопатинський) і „Людина-маса" (Ігнатович).

Порушені Кайзером питання про збереження людських вартостей у модерну індустріальну добу, його роздумування над матеріальними користями індустріальної держави й небезпеки надто швидкого технічного поступу, який знищує людину газом і нарешті його суґестія розмонтування машини й повернення до мирного, хоч і скромнішого життя, противилися думанню Ернста Толлера, котрий симпатизував прихильникам індустріалізації й механізації як конечних для соціального поступу чинників. Свою критику реакційної настанови до назріваючої доби машини і її важливости для емансипації мас він розробив у п'єсі „Машиноборці", зміст якої творять заворушення у Ноттінґемі 1815 року. Ця п'єса має багато спільного з „Ткачами" Ґергарта Гавптмана. Джіммі Коббет, її головна особа, приглядається під час своїх подорожей до життя голодуючих ткачів. Машина позбавила їх праці, вони не можуть розраховувати на співчуття чи поміч державного правління і сподіваються, що страйком зможуть зміцнити свою позицію проти введення машини. Думка про страйк вносить незгоду в ряди ткачів. Джіммі Коббет закликає їх до єдности й пропонує їм створити організацію з ткачами інших міст, мовляв, така організація допоможе їм осягнути кращі умови праці, а машина, якої вони так бояться, збільшить їхню продуктивність і поліпшить життєвий рівень. Позаяк „Газ" Кайзера, „Машиноборці" Толлера закінчуються трагічно, причому справжньою причиною трагедії є тут не схильність людини до злобности, а ненависть, породжена голодом, незнанням і внутрішнім хаосом. Саме ці фактори спонукають ткачів до замордування їхнього провідника, нищення машин, а водночас дають властям привід для зламання їхнього опору. Толлер вважає, що людина не може противитись іншій людині та що вживання насильства є не тільки ненормальним, а становить перешкоду для соціального поступу. Він вірить у доброту людини й у взаємодопомозі вбачає розв'язку її повсякденних життєвих потреб.

Постановкою „Машиноборців" керував Фауст Лопатинський, який продовжував працювати по лінії експресіонізму тоді, коли для Курбаса цей мистецький напрям відійшов уже до історії. Помітним у Лопатинського був його нахил до гострого ґротеску, циркового трюку, акробатичної техніки й переведення сцени й зали глядачів на циркову арену з усім її приладдям й лаштунками. Синтез усіх цих засобів і створення вистави в театрі були на той час новою й сміливою річчю, і саме в „Машиноборцях" Лопатинський „продемонстрував всі елементи високої техніки циркової арени"[28].

Четверта майстерня „Березоля", доповнена студійцями першої і другої майстерень, ставила під керівництвом Гната Ігнатовича п'єсу Толлера „Людина-маса" у перекладі Майка Йогансена. Побудована на заворушеннях у Мюнхені 1919 р., в яких сам автор брав участь, ця п'єса є фактично діалогом двох дійових осіб, Безіменного, алегоричного подвижника революції, і безіменної Жінки, яка вірить у можливість побудови нового,

[28] Гірняк Й. Спомини.— С. 167.

кращого світу через братолюбіє, а не насильство. Безіменний послідовно дотримується догми, жертвує розагітованою й індоктринованою масою і вірить, що ця жертва буде виправдана остаточним тріумфом світової революції. Гине також жінка, але не без проголошення вічних вартостей чистого гуманізму в протиборстві з ефемерною натурою революційного насильства. Невдача її намагань привернути масу на свій бік залишає її самотньою. Так Толлер показує людину-„експресіоніста"; вона є провідником без послідовників і стоїть перед порожнечою, яку хотіла оминути. Він старається контролювати свій песимізм вірою у соціалізм, але напруження між цими двома факторами приводить його врешті-решт до переконання, що в основі буття лежить трагічний елемент, який завжди буде присутній навіть у найдосконаліших суспільствах.

П'єси „Ми ще живі" Ернста Толлера (1927) й „Ділова людина" Вальтера Газенклевера (1928/29) були останніми постановками експресіоністичного напряму в „Березолі". 1926 р. цей театр перевезли до Харкова, де Курбас продовжував наголошувати на потребі зв'язку з передовими інтелектами світових культур, одночасно почав звертатися до української драматургії, заявивши вже під час інтерв'ю газеті „Праґер Прессе", що в Україні „є вже драматурги, які постачають п'єси й обіцяють постачати ще ліпші"[29]. У Харкові Курбас опинився у мистецькому середовищі й одержав підмогу ВАПЛІТЕ, а в особі Миколи Куліша знайшов автора п'єс, які відповідали його тодішнім мистецьким шуканням. З великим успіхом він поставив його „Народного Малахія" (31 березня 1928 р.) і „Мину Мазайла" (18 квітня 1929 р.), дарма що центральне партійне керівництво в Москві випустило 29 грудня 1927 р. злощасні „Тези про театральну критику", а харківські партійні органи вели кампанію на підрив вистави „Народного Малахія" й атакували його на диспуті 27 травня 1929 р. після прем'єри „Мини Мазайла".

До свого звільнення від обов'язків мистецького керівника театру Курбас не піддався тискові і цькуванням партії чи преси. Він доніс до кінця незаплямованим прапор правдивого, чистого мистецтва, а своєю подиву гідною працею поборов в українських мистецьких колах непевність і недовір'я у власні сили, приніс театральну культуру в український театр і вивів його та його акторів на світову арену.

Osyp **KRAVCHENIUK**

EXPRESSIONISM AND THE UKRAINIAN REVOLUTIONARY THEATRE

Expressionism in the Ukrainian theatre is directly associated with the name of Les' Kurbas. Expressionistic features were already partially evident in his performances from the period of the New Theatre, e.g. Sophocles „Edipus Rex", Shevchenko's „Jan Hus" and „Haydamaky". The „Berezil" artistic society in the Kyiv period can be undoubtedly defined as expressionistic the-

[29] Див.: Українська літературна газета (Мюнхен).— 1960.— Ч. 10.— С. 9.

atre. Kurbas' staging of H. Kaizer's play „Gas" (1923) became an artistic landmark of contemporary Ukrainian cultural life and displayed the producer's stable specific interest in German expressionism. Kurbas' quests were then taken up by his disciples. In 1924 H. Ihnatovych put on the stage I. Toller's play „Man-Mass", whereas F. Lopatyn'skyi produced „Fighters Against Machines" by the same author. The artistic qualities of those performances were different but they displayed the culmination of several dramatic ideas and devices, which enriched the Ukrainian stage art.

Володимир ГОЛОТА

„МИСТЕЦТВО ДІЙСТВА“ В АВАНҐАРДНИХ ПОШУКАХ ТЕАТРУ ІМЕНІ ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА

Першим, хто розпочав на Україні революційні пошуки нового мистецтва так званого лівого напряму театру, був режисер Марко Терещенко, який організував у Києві Центростудію і на її базі створив Театр імені Гната Михайличенка. Про цей колектив за час його існування маємо у пресі чи не найбільше відгуків найрізноманітнішого характеру. Одні хвалили його за відкриття, другі ґудили, треті знаходили і позитивне, й неґативне в його роботі. Нарешті, підбиваючи підсумки, українські театрознавці поставили крапку над „і“, зазначивши, що „практика михайличенківців, з одного боку, ствердила щире прагнення колективу ідеї і настанови свого керівника будь-що втілити в певні сценічні форми, а з другого — довела цілковиту приреченість усіх тих домагань, ідейно-естетичну порочність платформи театру“[1]. Проаналізувавши теоретичні викладки і сценічну практику даного колективу відірвано від тогочасного театрального контексту, про нього невдовзі забули і більше до цієї теми не поверталися. У середині 70-х років вийшла книжка спогадів Марка Терещенка „Крізь лет часу“, в якій режисер описував минуле під кутом зору сучасних йому поглядів на театральне мистецтво 20-х років. „Багато на цьому шляху було незрозумілого, — писав митець, — але ми доскіпувалися, шукали, будучи охоплені радісним романтичним почуттям великої історичної перемоги Великого Жовтня“[2]. На жаль, М. Терещенко не назвав тих, хто був ідеологом його пошуків, хто змусив його шукати там, де не було мистецтва, а були лише аґітація, політичне насильство над театральними формами. Чим далі ми відходитимемо від тих подій, які були пов'язані з радянським суспільством, тим гостріше відчуватимемо, що весь період з 1919-го до 1991-го року, коли знову відродилася українська державність, був не чим іншим, як експериментом тоталітарного режиму, в якому митці виконували ідеологічні замовлення партії. Усе почалося з націоналізації театральних будівель, майна, надання театрам

---

[1] Йосипенко М. Театр імені Г. Михайличенка // Український драматичний театр.— К., 1959.— Т. 2.— С. 137.

[2] Терещенко М. Крізь лет часу.— К., 1974.— С. 14.

імен більшовицьких вождів. Дехто з відомих сценічних діячів так і не зміг пристосуватися до нових умов праці і невдовзі еміґрував. Серед них був і відомий російський актор, режисер, драматург і теоретик театру Борис Глаголін, який у 20-ті роки успішно працював на українській сцені. Спостерігаючи і навіть беручи участь у націоналізації харківських театрів, він у часи денікінської демократії заявив, що „театральний експеримент більшовиків свободи творчости театрові також не подарував. Тоді, одночасно з відхиленням від торгово-промислового курсу, на театр майже скрізь опустилася політична рука. Театр пристосувався до розваг радянської буржуазії, а в інших випадках опустився до ролі політичного аґітатора [...] Спостерігаючи навколо ганебні приклади літератури, яка прийняла партійний зміст, театр ще й ще раз відмахнувся від своєї мистецької совісти і з легким серцем став у позицію „чего изволите?“[3] Звичайно, аристократ, заслужений артист імператорських театрів, згодом заслужений артист України (1922), Борис Глаголін по-своєму зрозумів гасла Жовтня і шукав власного шляху в мистецтві революційної епохи. „Ми йшли від внутрішньої ненависти до покоління, яке нас експлуатувало“, — признався М. Терещенко авторові цієї статті*. І його можна було зрозуміти. До мистецтва прийшов селянський хлопець із Чернігівщини, який з дитинства відчув на власній шкірі, що таке поневіряння, важка фізична праця на панській економії, дорікання шматком хліба. Потяг до науки і вольові якості допомогли йому закінчити церковно-парафіяльну школу, вступити до Київської фельдшерської школи й одержати земську стипендію. Після її закінчення у 1914 році М. Терещенко склав екстерном іспити на атестат зрілости і вступив на медичний факультут Університету Святого Володимира. Але з другого курсу, переконавшись, що його душа „не лежить“ до лікарської професії, він покинув її. Цьому сприяло також знайомство з київською театральною молоддю і актором Театру М. Садовського Лесем Курбасом, з яким разом мріяв про створення молодого театру. Невдовзі такий театр було організовано, і Марко Терещенко пройшов у ньому добру акторську школу. Він успішно зіграв тут низку ролей, серед яких були Арманд у „Молодості“ Г. Гальбе, Ключник у „Йолі“ Ю. Жулавського, Лісовик у „Затопленому дзвоні“ Ґ. Гавптмана, Ян Гус в однойменній виставі за поемою Т. Шевченка (інсценізація Леся Курбаса). Остання робота принесла акторові визнання критики. Відомий драматург і теоретик театру Яків Мамонтов писав: „Експресивна фіґура Марка Терещенка в ролі Івана Гуса, виразна і темпераментна гра талановитого актора, натхненно і правильно взятий тон впродовж цієї ролі, — все це на продуманих фонах, в супроводі живих ґруп, талановито скоординованих, дозволяє нам одмітити цю постановку як прекрасний дарунок артистичної фантазії“[4]. На той час у молодого виконавця вже склався свій погляд на мистецтво актора. Йому імпонували реалістична майстерність М. Садовського і психологізм С. Кузнецова на російській сцені. Життєва переконливість, правдивість почувань, органічність у ролі завжди доходили до глядача, і митець відчував насолоду від цього контакту. Умовний театр, в якому манера гри ґрунтувалася на вдаванні, не сприймали актори, хоча

---

[3] Глаголин Б. Очерки современного театра // Одесские новости.— 1920.— 2 (15) янв.

* Запис бесіди з М. Терещенком 13 серпня 1974 р.— Архів автора.

[4] Мамонтов Я. М. Шевченкові інсценівки // Комуніст.— 1919.— 26 квіт.

в Молодому театрі Лесь Курбас застосовував і розвивав два мистецькі напрями: реалістичний і умовний. Під час однієї з репетицій вистави „Горе брехунові“ Ф. Грільпарцера, в якій М. Терещенко грав роль Перевізника, між актором і режисером виник конфлікт. Лесь Курбас вирішував спектакль у гротесково-буфонадному ключі і, звичайно, реалістична гра М. Терещенка його не задовольняла. Він запросив актора після репетиції прогулятися до Михайлівського собору й обережно натякнув на його помилковість у вибраній манері гри, адже йому не раз доводилось хвалити Марка Терещенка, з яким був у дружніх взаєминах. Та поступово діалог загострювався і закінчився фразою Леся Курбаса: „Ти скотився на шлях М. Садовського. Загинеш як актор!“ Оливи у вогонь додала присутня з ними дружина Леся Курбаса, актриса театру В. Чистякова: „Правда, Марку, все старе гине!“* Через декілька днів М. Терещенко на сторінках газети „Боротьба“ виступив із статтею під назвою „До всіх присяжних і неприсяжних опікунів театрального мистецтва“, в якій засудив диктатуру режисера в театрі. Його підтримав актор театру і його директор С. Бондарчук. У відповідь Лесь Курбас у статті „На грані“ (1919) заявив, що „театр мусить бути театром однієї волі і театром поки що режисера“[5]. У 1919 р. Молодий театр було об'єднано з Київським театром імені Т. Шевченка, на сцені якого Лесь Курбас поставив безсмертні „Гайдамаки“ геніального Кобзаря. Через рік, організувавши нову трупу — Кийдрамте (Київський драматичний театр), він виїхав до Білої Церкви на гастролі. На той час Маркові Терещенку запропонували очолити театральний відділ губполітосвіти, і він погодився, бо не бачив перспективи в шевченківців, де йому довелося грати епізодичні ролі. Відновлюючи „Гайдамаків“ на сцені цього театру, актор уперше прилучився до режисури. Потім його постановками будуть масові видовища, революційні свята, театралізовані суди. До написання сценаріїв цих вистав просто неба М. Терещенко залучав П. Тичину, О. Слісаренка, М. Семенка, Я. Савченка та ін. У масових дійствах у його режисурі під назвами „Труд і капітал“, „Першотравневий карнавал“ брали участь професійні актори, учні студії і мистецьких вузів, молодь міста, військові частини. У ті часи, як розповідав М. Терещенко авторові цієї статті, у Києві створювались партійні комуни, котрі запрошували його на обіди і „начиняли“ не тільки котлетами, що в голодні роки було немаловажно, а й підказували нові ідеї. Вони стосувалися також і театрального мистецтва, яке мало служити робітничому класові, трудовому селянству і мати аґітаційний характер. Про те, що грядуть зміни в театрі, що треба у старі міхи влити нове вино, що форми реалістично-побутового театру не відповідають сучасності, було відомо ще до революції. Ідеї нових шляхів у сценічному мистецтві висували зарубіжні митці Г. Фукс та Г. Крег, реалізовували практично і в теоретичних статтях російські режисери М. Євреїнов, В. Мейєрхольд, С. Радлов, Г. Фердинандов, О. Таїров. Очевидно, усе це було відомо М. Терещенкові, як і ортодоксальна стаття Ю. Айхенвальда „Заперечення театру“. Він зрозумів, що революція підхопила театральне мистецтво, яке було на роздоріжжі, і вдихнула в нього передовсім ідею політичну і мистецьку, знявши всі перепони до експе-

---

* Запис бесіди з М. Терещенком 12 серпня 1974 р.— Архів автора.

[5] Курбас Лесь. На грані (Про „Мистецький театр“) // Курбас Лесь. „Березіль“. Із творчої спадщини.— К., 1988.— С. 223.

рименту. Як писав П. Марков, стало зрозуміло, що „потрібне тільки те мистецтво і тільки той театр, який виконує певне суспільне навантаження і організує в певному напрямку психіку, погляди й устремління мас"[6].

У пригоді стали ідеї декларації, яку проголосила фракція комуністів на Всеросійському з'їзді робітничо-селянських театрів 28 грудня 1920 р. Невипадково в цей же час за розпорядженням губполітосвіти в Києві створюється Центростудія, яка мала на меті об'єднати численні театральні студії під її єдиноначалієм, аби творити нове революційне мистецтво. У згаданій декларації зазначалось, що в перехідний період формою пролетарського театру має бути „масове дійство", яке живитиметься органічними формами комунізму, що розвивається, а тому перед пролетарськими митцями стоїть завдання „усіляко боротись з професійним театром, всю свою творчу увагу спрямовувати на створення власного репертуару без усякого запозичення з минулого сценічної драматургії", „пильно охороняти класову чистоту, незалежність виробничо-художніх форм і методів роботи пролетарського театру"[7]. Підхопивши ідеї Пролеткульту з їх колективним методом творення нового мистецтва, у резолюції зазначалось і про роль нового актора, який замість рупора чужого тексту стає імпровізатором, здатним самому бути автором, не визнає режисера-диктатора, бо творить спектакль разом із колективом. Він не індивідуаліст, а колективіст, актор-синтетик, що виявляє класову психологію, а не індивідуальні переживання, як це було у старому театрі.

М. Терещенко, якому були близькі ідеї звільнення актора від режисерського деспотизму, підхоплює і розвиває їх у програмовій статті „Мистецтво дійства", що вийшла окремою брошурою. Зазначивши, що старий театр конає і дійшов „до глухої стіни", він бачить причину того в тому, що театр „задавив основний живчик свого єства — актора як творця дії", і зробили це, на його думку, зайшлі сили, такі, як автор, декоратор, режисер. І це означало смерть самого театру. Щоб відродити його, необхідно повернути дію у театр, а для того „треба відшукати такі закони і умови роботи, при яких ініціатива учасника-артиста була б покладена в основу творчости із самого початку аж до кінця роботи над композицією", тобто „саме дійство треба зробити не інтересом індивідуальних переживань певної особи, а надати йому виняткового характеру й динамізму цілого колективу свідомої маси"[8].

У старому театрі дійство матеріалізувалось через ситуаційні моменти, в які потрапляли герої п'єси. У „масовому дійстві" воно, згідно з уявленнями М. Терещенка, мало народжуватись через „построєння дійства в групових формах, організованих відповідно вимогам законів кожного з елементів фактури мистецтва дійства"[9]. Тобто дійство виявлялось через рух, слово, звук, ритм. В організації груп і їх руху використовувалось малярство, для організації звуку — музика.

Комбінуючи ці фактури і впливаючи то на зорові, то на слухові органи сприймання глядача, дійство мало проявлятись сильніше чи слабше, коли потрібно, через слово, а коли й через звук, або синтезовано. Творити

[6] Марков П. Новейшие театральные течения (1898—1923).— Москва, 1924.— С. 15.
[7] Ган А. Борьба за „массовое действо" // О театре.— Тверь, 1922.— С. 50.
[8] Терещенко М. Мистецтво дійства.— К., 1921.— С. 13.
[9] Терещенко М. Мистецтво дійства. Будова і методи роботи.— К., 1922.— С. 6.

нове мистецтво мав новий актор, якого М. Терещенко називав артистом. Для виховання його і створювалась Центростудія, яку засновували, маючи на меті „дати вихід творчій енерґії тих митців, для котрих революція стала їх другою мистецькою натурою, котрі органічно приймали революцію і в своїй галузі зрозуміли її як необхідність проявлення творчої ініціативи"*.

Об'єднавши під одним ідеологічним дахом митців різних фахів, Центростудія повинна була виховувати молодь відповідно до свого розуміння завдань мистецтва і на конкретних прикладах підготовлених композицій перевіряти їх на робітничому глядачеві. Енерґії М. Терещенкові надавало переконання у тому, що національне нове мистецтво буде легше сприйматися і доходити до трудових мас. „На Україні стара культура не була такою стабільною і такою привабливою, як у Росії, — стверджував М. Терещенко. — Там культура віків, культура дідів надто глибоко впровадилась у психологію маси, щоб простим механічним процесом цю культуру можна було відмести. І тому я кажу, нам, Україні з давніми зачатками молодої пролетарської культури, нам судилось бути першими глашатаями нового, прлетарського мистецтва, від нас піде світоч іншої культури"[10].

Працювати за старою системою у Центростудії не могли, бо вважали, що вона давала тільки один ключ до виховання митця — емоційно-психологічний, який, своєю чергою, „звужує діапазон у сфері оформлення сценічного твору", а також „затримує розвиток студента і часто веде до містицизму й індивідуалізму"**. Отже, відбулися пошуки нової театральної освіти. Згідно з теорією мистецтва дійства не психологія, а ритм стає головним об'єктом досліджень і експериментів у Центростудії. Психологію старого театру було оголошено буржуазною і прогнано геть із мистецького храму як чужу віру. Заняття з ритму проводили за системою професора Женевської консерваторії Жака Далькроза. Студенти навчалися швидко, спритно, без зайвих м'язових затрат реагувати на певні накази жестами, позами, почуттями. Різноманітність їх та музика, що невід'ємно супроводжували тренаж, мали знищити механізацію руху. Виховання ритму, фізична підготовка, майстерне володіння словом, проведене через дію, лягли в основу програми навчання у Центростудії. Перед викладачами і студентами нового вузу ставилось завдання славити революцію, оспівувати її новими засобами, зробити ефектне видовище, „ударити по нервах". М. Терещенко був упевнений, що головне в театральному мистецтві „не слово, а те, що ховається за ним" і що „таблицею множення можна публіку довести до сліз"[11]. У зв'язку з тим, що в Центростудії приймали переважно молодих людей з робітничого й селянського середовищ, згідно із скеруванням профспілок і комнезамів, то для них функціонував підготовчий відділ, який мав спеціальну програму занять. До неї входило: 1. Вивчення власного матеріалу (тіло, голос). 2. Індивідуальні характери руху. 3. Хорові й ансамблеві рухи. 4. Імпровізація руху. 5. По-

* Звіт Центростудії ТЕО Наркомпросу 8 березня 1922 р.— Архів автора.

[10] Терещенко М. Майбутнє мистецтва.— Стаття неопублікована.— Архів автора.

** Терещенко М. Методи театрального виховання: Тези доповіді, зачитаної на конференції відділу мистецтв Губполітосвіти.— Архів автора.

[11] Терещенко М. Мистецтво дійства.— С. 15.

становка голосу. 6. Хорове читання. 7. Читання згуків без слів (передання почуттів у згуках). 8. Принципи гуртового або колективного підходу до утворення картин і дії. 9. Передання почуттів через фрази і картини. 10. Поєднання рухів зі словом. 11. Імпровізація картини дійства (дія — рух, слово — почуття). 12. Студії через композиції слова і почуття — з руху. 13. Студії через композиції руху і почуття — зі слова. 14. Студії з музики, малярства, літератури*.

На наступному курсі завдання ускладнювали за рахунок праці над композиціями мистецтва дійства, його архітектонікою, синтезом мистецтв, над вивченням філософії мистецтва дійства, психології глядача, стилів різних епох, питань театру й театральности тощо. Додатково планували перегляди вистав київських театрів, відвідування музеїв, храмів, балетних спектаклів із поясненнями нової техніки акторів, екскурсії у цирк, вивчення секретів руху в акробатиці, гімнастиці, боротьбі, комічній пантомімі. На „сценслові" вивчали секрети майстерности різних академічних шкіл у царині техніки слова і їх представників — В. Давидова, С. Кузнецова, Г. Горін-Горяїнова, В. Петіпа (французька школа), П. Саксаганського. Відвідували заводи для знайомства і спостереження за суто психологічними особливостями різних видів праці.

Серед викладачів новоствореного вузу було багато відомих митців — режисери Г. Гаєвський і О. Смирнов, викладач сценслова професор В. Сладкопєвцев, композитори і диригенти М. Вериківський і Л. Штейнберг, балетмейстер Бр. Ніжинська, художник А. Петрицький. М. Терещенко керував драматичним відділом, навколо якого і розвивалася уся праця. Першу композицію готували близько п'яти місяців. „Усе починалось, — як згадував режисер, — з невеличких етюдів-імпровізацій, які придумували колективно. Спершу намічалась тема. Коротко, у загальних рисах визначали конфлікт у тому чи іншому етапі, говорили про запропоновані обставини. Потім кожен з учасників постановки через два-три дні приносив партитуру своєї ролі. Знову група учасників вистави уточняла кожну роль залежно від розвитку цілої дії. Коли загальні контури етюду всі схвалювали, тоді приступали до його здійснення у мізансценах, в рухах, в імпровізованому тексті"[12]. Почавши з інсценізації вірша П. Тичини „Плуг", студійці вийшли на ширші узагальнення. Автор був поруч і за рахунок його перекладів поезій Верхарна розширили тему. Потім додали епізоди з етюдів „Смерть старого світу" і поступово народилася композиція „Перший будинок Нового світу", а з нею і новий театр, якому надали ім'я українського письменника-боротьбиста Гната Михайличенка, замордованого денікінцями 21 листопада 1919 року в Києві разом із Василем Чумаком, Клавою Яковлевою. Невелика спадщина його — це декілька новел у журналах та альманахах і „Блакитний роман", що відзначався новаторськими методами композиції, ознаками особливого стилю, ритміки та образної структури. Можливо, що не тільки аванґардизм Г. Михайличенка як письменника імпонував творцям театру, а й також належність до боротьбистів тогочасної партійної верхівки — О. Шумського, О. Запорожця, М. Гринька, В. Полоза, від яких могла прийти порада щодо імені театру.

---

* Програма мистецтва дійства на 1922-й рік.— Архів автора.

[12] Терещенко М. Крізь лет часу.— С. 15.

11 травня 1921 р. на сцені Міського оперного театру ім. К. Лібкнехта відбувся показ композиції „Перший будинок Нового світу". На видрукуваних афішах незвично для глядача повідомлялось, що керівниками фактур були: загальної композиції — Марко Терещенко, тексту — Павло Тичина, музики — Анатолій Буцький, художнього оформлення — Анатолій Петрицький. У виставі брали участь артисти Н. Батієнко, О. Калюжний, Г. Коляденко, Б. Михалевич, Г. Москальцева, П. Некрутенко, Ю. Розумовська, М. Симашкевич, М. Терещенко, Й. Шевченко.

Розроблена і втілена у сценарій тема розкривала пробудження пригнобленого віками пролетаріату. У пластично-пантомімічних сценах показувалися визиск та знущання капіталістів над робітниками. Але пригнічені піднімаються на боротьбу. Панічний крик, благання не допомагають визискувачам. Старий світ плазує, конає і стає мертвим. На сцені проходили картини революційних подій, пожарищ, голоду, об'єднання людей під проводом ватажків Нового світу. Масове видовище, побудоване на колективних жестах, емоційних вигуках, скандованих словах, скомпоноване з балетно-пластичних сцен, розігране під музику оркестру, створило певний ефект новаторства. Після вистави, на обговоренні, зала розділилася на захисників і противників. Першим виступив директор Театру ім. Т. Шевченка Д. Ровинський. Він засудив роботу початківців як таку, що не має ніякого відношення до мистецтва. Після виступу М. Терещенка, який звернувся до присутніх сакраментальною фразою „Ей, ви, рижі російського театру і дурови українського!", галас зчинився неймовірний. Актор опери Соковнін, утихомирюючи аудиторію, кричав: „Я — член Міськради!" Але й це не допомагало. Врівноважений і спокійний аналіз роботи студійців професором В. Сладкопєвцевим не переконав публіку. Розійшлися, продовжуючи дискутувати.

Скоро з'явилися і перші рецензії у пресі. На своїх шпальтах газета „Вісті" відзначала, що у виставі відсутні дійові особи, що основний герой — це колектив, котрий складається з окремих груп, які ведуть діалог. Дивувала відсутність декорацій і присутність лише самих станків. Костюми вважались поза стилем. Але сильне враження справляв вдало скомбінований рух. Напрошувалось порівняння з поемою „Дванадцять" О. Блока, де революція зображувалась з її неґативними сторонами — голодом, руїнами, кров'ю.

Друга робота „Небо горить", змонтована за такими самими принципами, стала доповненням першої. Стилістично вона нічим не відрізнялася від неї. Тільки тут вирішувалась не тема революції, а її продовження — народження нового життя і нової людини. Автори тексту О. Слісаренко, Гео Шкурупій, М. Семенко, музики — М. Вериківський, загальної композиції втілення — М. Терещенко, художнього оформлення — В. Меллер. На сцені тими ж засобами „мистецтва дійства", здійсненого колективним методом, розробляли теми праці, створення комун, переборення труднощів, народження наукових відкрить, зв'язків із трудящими всього світу. У фіналі звучали гімн праці й марш переможців.

Не одержавши належної підтримки в Києві, „михайличенківці" вирішують повезти „Небо горить" до тодішньої столиці України Харкова. Грали по робітничих околицях районів Шестопарку і Нардому. Показу передувало вступне слово М. Терещенка, у якому пояснювались завдання нового революційного мистецтва. Але захоплення робітнича аудиторія

не проявляла. На диспуті, влаштованому після гастролей, із М. Терещенка знімали ореол новаторства, нагадуючи, що ще 1905 року в Москві Мейєрхольд у студії МХАТу використовував скульптурні фіґури у постановці „Смерть Тентажіля“ М. Метерлінка. Як не намагався у своєму виступі В. Меллер огудити буржуазний театр, який, за його словами, мав буфетний характер і давав солодку страву на блюді-кону: декорації, розкішні вбрання, ефектні вигадки для подразнення нервів рафінованої інтеліґенції, виправдати відсутність декорацій у „Небо горить“ він не зміг.

Театр витерпів і докір місцевої преси, яка констатувала, що вистава йшла в архаїчних убраннях, без декорації і жодної обстановки, без діалогічної дії, лише на основі ритмічного руху кількох організованих груп, що невпинними схематичними жестами наслідували процеси фабричної і шахтарської праці. Цікаво, що саме харківські критики помітили дуже важливі моменти. „З діалогом зникла дія, — писали „Вісті“. — Разом із дією зникла й драматична доцільність вистави: вона може бути й довга і коротка і ніколи не можна знати, коли буде край, бо немає моменту наростання і спадання дії“[13].

Щоб якось оживити сприймання суто політичних аґітспектаклів „Перший будинок Нового світу“ і „Небо горить“, „михайличенківці“ у фіналі розігрують додатково композиції „Печаль осіння“ на слова А. Любченка, пантоміму на тему „Думи про Ганжу Андибера“, а також жарт гротесково-буфонадного характеру про Цигана і Хазяїна, очевидно, узятий із народної драми.

Маючи офіційну підтримку керівних органів і численну пресу хвалебного характеру, М. Терещенко не міг не помічати, що у країні змінювалась обстановка, народжувався НЕП, а з ним і нові події, на які мав відгукнутися театр. І. Кулик у рецензії на роботи „михайличенківців“, відзначаючи присутність у них революційної ідеології і революційної техніки, не міг не помітити манірність і індивідуалістичну абстракцію. Він визначав, що змова, повстання і бунт, показані зі сцени, передані в композиції могутньо і різнобарвно. Це захоплювало і зворушувало, „било по нервах“. Але новий час вимагає відійти від минулого, бо революція набуває зовні буденного характеру і „треба вміти в цих буднях революції, коли саме твориться побут її, знаходити поезію класової боротьби, уміти добачувати цю боротьбу не тільки тоді, коли вона виявляється у фізичних, безпосередньо відчуваних для зору формах. І в боротьбі з голодом, і господарче будівництво, і НЕП (навіть НЕП!) можуть і мусять бути джерелами натхнень і творчих досягнень для мистецтва, яке дійсно відбиває на собі темп пролетарської революції, її механіку, закономірність і доцільність її процесів“[14].

Навесні 1922 року в Києві Лесь Курбас створює театр „Березіль“. Своє ставлення до експерименту „михайличенківців“ він висловив ще 10 травня 1921 р. записом у щоденнику: „Мистецтво пролетарське буде мистецтвом нації, яка вся пройшла семикласну школу. Справді, Терещенка і його натхненників російських слід поставити в куток або засадити за книжку азбучних істин“[15]. „Березільці“, серед яких були і колишні молодоте-

---

[13] ...Небо горить // Вісті (Харків).— 1922.— № 160.

[14] Кулик І. Театр дійства // Вісті.— 1922.— № 159.

[15] Курбас Лесь. „Березіль“. Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського, передм. Ю. Бобошка.— К., 1988.— С. 38.

атрівці, стверджували, що мистецтво дійства починалося ще в Молодому театрі, який, „шукаючи секретів виразу жесту, елементу доповнюючого або замінюючого емоцію.., не міг спинитись на жесті стилізованому, завжди скованому і схематичному“, і тому театр йшов до театру динамічного, для якого „з залізною непереможністю логіки речей постає принцип „масового дійства“ на театрі. Його перший прояв — „Іван Гус“. Звідси ж — здвиґ і перші спроби театру безпредметного — „Ліричні вірші“ Т. Шевченка і вірші П. Тичини“[16]. Так писав Й. Шевченко, зазначаючи, що ці пошуки молодотеатрівців невдало й компілятивно намагався розвинути колектив „Мистецтва дійства“ ім. Г. Михайличенка, у роботах якого „не завше знайдено було ту мету, яка одділяє динаміку від крикливого кривляння, а в безпредметності перейдено ту тонку грань, за якою починається грубе естетичне гурманство“[17].

Питаннями принципів і практичних втілень українського революційного театру починає займатись українська „Культур-Ліґа“, створена 16 грудня 1922 р. Для кращого усвідомлення нових шляхів у мистецтві планувалась поїздка до Москви, яка, без сумнівів, мала велике значення і для М. Терещенка.

Претендент на лідерство в революційному театрі на Україні мав зустріч із режисерами Вс. Мейєрхольдом, Р. Симоновим, Ю. Завадським, С. Марґоліним, М. Фореґґером, подивився цілу низку їх вистав, які змусили його критично підійти до власних експериментів. „Питання відображення дійсности конкретними засобами, знайденими в нових життєвих обставинах, постало для мене у всій повноті“[18], — згадував через багато років М. Терещенко. Вирішено в новому сезоні 1922—1923 року включити до репертуару конкретні твори, які мали інсценізувати або пристосовувати до постановки іншими засобами. Так, в основу вистави „Насіння“ лягла повість Ю. Либединського „Неділя“, в якій розповідалося про боротьбу радянської влади в повітовому містечку глибинки Росії за відродження життя, роботу місцевого депо, за доставку насіння для посівної кампанії. У той час, коли червоноармійці проводили суботник заготівлі дров для паровозів, бандити із залишками буржуазії чинять у місті розправу, гинуть представники совєтської влади. Але у фіналі перемагають більшовики, і на зборах повітового комітету в будинку цирку знову звучить „Інтернаціонал“. Тематично і стилістично цей твір імпонував „михайличенківцям“.

Потяг до масових вистав проявився і в запланованих постановках „Вир“ Г. Стабового — п'єса створена за записками П. Затонського з життя Таращанської дивізії — і „Універсальний Некрополь“ — сценарій І. Бачеліса, написаний за романом І. Еренбурґа „Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто“ і „Трест Д. Є.“ Звичайно, цінним є пошук театром ориґінального репертуару. Михайличенківці намагалися не копіювати інші театри. Важливою була і сучасна тематика.

Але М. Терещенко все ж таки тяжів до абстрактно-філософських образів, до узагальнень, які міцно сиділи в ньому ще з поставлених аґіток. Із своїм колективом він виходив на відкриті майданчики, граючи вистави

---

[16] Шевченко Й. Молодий театр. Його роль і робота // Барикади театру.— 1921.— № 1.— С. 10.
[17] Там само.
[18] Терещенко М. Крізь лет часу.— С. 27.

на площах, на пароплавах, на вантажівках. Невипадково його захопила п'єса Р. Роллана „Лілюлі", яка 1922 р. була опублікована в перекладі російською мовою. Задумувалась вона автором як цикл „арістофанівських сатир", спрямованих проти світової бойні. Маючи це на меті, автор показав у п'єсі Республіку Ілюзію з ілюзорною Свободою, брехливим Правом, лицемірною і користолюбною Набожністю. Режисерові імпонували оригінальна форма п'єси, її новаторство, велика кількість масових сцен, походів, процесій, битв. „Мені потрібен був особливий театр, трупа, постановник — молодий, сміливий, щоб замісити моє тісто і добре спекти його"[19], — зауважував Р. Роллан у вступному слові до п'єси. Перше, що зробив постановник, — змінив назву і назвав виставу „Карнавалом", маючи, очевидно, на увазі жанр спектаклю і всі засоби аґіттеатру, які він використовував у ній — буфонаду, іронію, сарказм, гротеск. Щоб управляти народами і скеровувати їх до певної мети, буржуазна ідеологія мала вірних помічників. У виставі Свобода з'являлась із батогом у руках, Рівність тримала ножиці і всіх підстригала під один манір. Братство з виглядом канібала і великою виделкою було дуже набожне і постійно шептало „молитву". Істину несли прив'язаною до нош із кляпом у роті. З урахуванням характерів будувались мізансцени, наприклад, для Бога, який завжди вибирав місце біля тих, хто тримав у руках палицю. Часто Бог переодягався у костюм того чи іншого народу, стрибаючи і повторюючи сальто-мортале. У новій роботі театру преса помітила деякий відхід М. Терещенка від заявлених принципів. Я. Савченко в оглядовій статті „Український театр у 1923 році" писав, що виставою „Карнавал" „театр накреслив новий етап у своєму розвитку, одійшовши від механічного „театру дійства", від принципу „динаміка рухання в ім'я динаміки", що було різко помітно в попередніх постановках", і що загалом вистава — „непогана аґітка у плані антирелігійної пропаґанди, до того іноді в тонах сатири"[20]. До хиб оглядач відніс рудименти естетизму, що залишились від попереднього етапу діяльности театру.

„Універсальний Некрополь" завершив трирічний період діяльности михайличенківців. Новий драматургічний матеріал, питання вирішення сценічними засобами побуту ставили перед колективом нетрадиційні для нього вимоги. Доводилось повертатися до тих елементів театру, які ще зовсім недавно були засуджені й викинуті на смітник історії. Рецензенти помітили, що в новому спектаклі є одухотворений ритм вистави, рух не заради руху, а рух-сарказм, що аґітаційний матеріал продуманий, і тому глядачі „не з ідеї сміються, як у „Карнавалі", а з характерів", що тут „сатира наближається до реального життя" і хоча „це ще не живі люди, але правдиві життєві типи. Тому і сюжет як такий з'явився. І аудиторія приймає ближче до серця"[21]. Інтерес театру ім. Г. Михайличенка до ефектного колективного жесту, до скандуючого слова, абстрактної пластичности пропадає. І хоча кінематографічність дії, елементи цирку, трюків, гра в партері, поза сценою, фіксування послідовного розвитку дії на екрані, поєднання гри акторів із влучною музикою Вериківського ще продовжують домінувати, елементи старого театру, від якого поспішили відмови-

[19] Ромен Роллан. Кола Брюньон. Лилюли.— Москва, 1986.— С. 247.
[20] Савченко Я. Український театр в 1923 році // Глобус.— 1924.— № 5.— С. 9.
[21] Меженко Ю. Універсальний некрополь // Більшовик.— 1924.— 28 лют.

тись, повертаються до колективу. І насамперед — це увага до створеного на сцені образу актором. Крикливо-риторичні гасла нового мистецтва, яке належить пролетаріату, класу-переможцеві, сміливо піддають критиці не тільки академісти, а й представники „лівого“ мистецтва. Лесь Курбас у статті „Жовтень і театр“ (1923) сміливо заявляв: „Жовтень у театрі — не трюк і не алхімічний винахід. Не потягнення театру на службу більшовикам і тільки. З усмішкою згадуються тепер дитячі рецепти створення театру, перш за все зовсім іншого від буржуазного. Смішно ще й тепер читати: „Діалог в театрі — залишки буржуазного театру [...]“ Або ще — історія з героєм на сцені! Або — обов'язкова колективна творчість!“ І як сніг на голову революціонерам від режисури: „В буржуазному мистецтві кориниться все мистецтво Жовтня, воно — його пряме порождіння“[22].

Зазначимо, що Л. Курбас не був байдужий до Театру ім. Г. Михайличенка. У його виступах, лекціях, статтях часто зустрічаються репліки на адресу колеґ, зауваження, часом їдкі, вразливі, але він вважав їх чи не єдиними на Україні, після „Березоля“, представниками „лівого“ мистецтва. Обом колективам доводилось вирішувати низку нових питань, зокрема проблему відображення побуту на сцені. „Виявилось, — як писав І. Туркельтауб, — що шарж, буфонада, ритмізування та стилізація рухів — уся ця приналежність театру перших років — уже непридатні засоби. — Побут притьмом вимагає реалістичного виобразу. Абстрактними ж схемами його жодним способом не покажеш. Тут машкарами вже нічого не вдієш, потрібні портрети живих людей. Ці символи, схеми можна було показувати глядачеві колективною декламацією, акробатикою, плигами замість ходіння, ритмічними коливаннями замість природної ходи. До побуту з такими засобами сценічного виобразу підходити не можеш“[23]. І тому невипадково в подальших роботах театру з'являються ті елементи, від яких театр відмовлявся на перших порах іґнорування старого досвіду. У виставі „Насіння“ за повістю Ю. Либединського „Неділя“ кияни вперше побачили, як зазначав В. Василенко, „революційний провінціальний побут на театральному підмосткові в новій його передачі. „Насіння“, як і дальші побутові постановки „михайличенківців“, — писав рецензент, — мали на собі чимало рис колишньої роботи їхньої, але в них уже помітне велике наближення до реалізму. — До „Насіння“ дуже наближається постановка „Вир“, що показує побут часів горожанської боротьби та боротьби Червоної Армії з партизанщиною. В ній уже більше реалізму, більше побуту, менше умовностей, нема символіки“[24]. У „Насінні“ критика помічала виразно сконструйований сюжет, хронологічно послідовний розвиток дії. Проблема вирішення побуту займала весь „лівий“ театр. Не пройшов мимо неї і Лесь Курбас. На противагу М. Терещенкові, який міцно тримався за свої художні переконання, ототожнюючи їх із політичними, Л. Курбас у статті „Про зв'язок театру з сучасністю“ переглядав свої мистецькі позиції, вважаючи, що на зміну минулого мислення, коли у виставах домінували лінії, настав час мислити новими категоріями, і тому в березільців „з'являються обличчя“. „Це неспроста в Терещенка в ко-

[22] Курбас Лесь. „Березіль“...— С. 239.
[23] Туркельтауб І. Театр ім. Г. Михайличенка // Всесвіт.— 1925.— № 12.— С. 13.
[24] Василенко В. Шлях михайличенківців // Глобус.— 1925.— № 10.— С. 236.

медії побутовість міщан [...]“, — помічає Лесь Курбас і додає: „Те, що Терещенко робить — це є підхід до нас. Я переконаний, що „Вир“ Г. Стабового знайде свого глядача, який буде задоволений, хоча він аматорський, хоча він і шкідливий, дезорганізуючий“[25]. Спроби дати живу людину, а не типізувати, як це було раніше, особливо помітні в постановках „97“ М. Куліша і „Сорочинському ярмарку“ за М. Старицьким. Остання вистава вирішувалась у стилі старовинного українського „лубка“, висвітленого новим розумінням, новим світоглядом. Була спроба поєднати стару селянську етнографію із сучасним селянським побутом. Але співи, музика, вбрання забивали той слабкий голос привнесеної сучасности, не давали виставі стати по-справжньому новаторською.

Методи „масового дійства“ все менш цікавлять М. Терещенка. У постановці „97“ М. Куліша режисер уже зайнятий психологічним розробленням окремих образів, отже, повертає у свій арсенал те, що він недавно вважав буржуазним індивідуалізмом, містикою. Ось як описував М. Терещенко сцену Панька і голови сільради Сергія Смика: „Ніби вгрузнувши обома руками в стіл і не зводячи очей з Панька, голова сільради допитувався, чому Панько „продавав більшовицьке движеніє“. Як тільки Панько знаходив спосіб, щоб випорснути з-під уваги свого противника, Смик ловив його своїм поглядом, і Панько знову сідав на лаву. Сцена вражала багатством акторських знахідок і безпосередністю“[26].

І нарешті, остання вистава театру — „Камерґер“ С. Грея. Колектив тут мав ориґінальну п'єсу без необхідности її переробляти чи осучаснювати. В ній сатиричними засобами розкривались неґативні риси буржуазного побуту. Американські імперіалісти та російські еміґранти мріють про повернення минулої влади і влаштовують на Вкраїні зразковий пункт буржуазної, живої культури, віднайшовши її в особі колишнього камергера двору Лизогуба. Але той звикся із совєтською дійсністю і змусити його жити за старими звичаями не вдалося. Уперше критика заговорила про індивідуальне виконання ролей, відзначаючи А. Гарника—Камерґера, О. Добровольську—Тетяну, М. Пилипенка—барона, П. Некрутенка—лікаря та ін. Комедія-памфлет дала можливість михайличенківцям використовувати нові засоби „лівого“ театру поза „мистецтвом дійства“, так як засіб підкресленого руху, гра актора через вилучення з образу і критику його з боку виконавця, звернення до глядної зали, застосування гротескної пантоміми. Газета „Більшовик“ констатувала, що „остання постановка михайличенківців може бути кваліфікована як європейська майстерність... А. Гарник грає Лизогуба, наближаючи до реалізму. Після отамана Гребінки у „Вирі“, Серьоги в „97“ роль ця нижча на декілька октав, але гра його талановита. Це вже гра майстра“[27]. Щодо художнього оформлення, то в „97“ воно нагадувало стилізований реалізм. Перші вистави, як ми вже зазначали, йшли в умовному оформленні. Підвищені і понижені площини, які відповідали піднесенню і спаданню ритму, напис у центрі сцени на заднику „Колективний метод“. У подальших постановках домінують деталі, станки, традиційні щити з написами місця дії. „Хата Стоножки“ — в „97“, „Переправа“ — у „Сорочинському ярмарку“, „Виконком“ — у

[25] Курбас Лесь. „Березіль“...— С. 168.
[26] ...Камергер // Більшовик.— 1925.— 31 берез.
[27] Курбас Лесь. „Березіль“...— С. 245.

„Насінні“, а іноді писалась назва вистави — „Сорочинський ярмарок. Комедія“. У виставі „Насіння“ К. Єлева запропонував типову для тих часів конструкцію з різних площин, кубів, станків, пандусів, кіноекрана.

Повернення „лівих“ театрів до реалізму відбувалося нелегко. Опір чинили ті театри, які сприймали заклики партійної преси як повернення до натуралізму, до застарілих засобів відображення дійсности. Лесь Курбас у статті „З приводу симптомів реакції“ категорично заявляє, що з „лівих“ театрів на Україні залишився лише „Березіль“, тому що „бувший „лівий“ гартованський театр ім. Г. Михайличенка з феєрверком скотився з Парнасу форегґеро-камерної напарфумованої безсюжетности (по ефекту безпредметности) в прірву безнадійного любительського натуралізму“[28]. Через декілька років Л. Курбас заговорить про реалізм у власному театрі, а поки що він надіявся, що хвірточка до нового „жречества“ та „інтуїтивізму“ одчиняється ненадовго. Митець очікував на тверде слово партії, з яким прийде нарешті „диктатура пролетаріату в мистецтві“[29]. Не знав Лесь Курбас, до чого призведе вона і як відгукнеться на його власній долі.

Марко Терещенко влітку 1925 р. відвідує зі своїм театром Донбас, читає лекції на тему „Театр і революція“, в Університеті ім. Артема виступає на диспуті молоді. Серед показаних майже всіх з репертуару вистав найбільшої похвали заслужили „97“ М. Куліша. Відзначено, що „порушені в п'єсі моменти і засоби, при допомозі яких артисти передають їх, прості і зрозумілі для маси“[30]. М. Терещенко остаточно переконується, що потрібен інший шлях, аніж той, яким він вів Театр ім. Г. Михайличенка. Отже, до творчих складових його мистецтва повертаються автор, режисер, актор. Якщо на початку своїх пошуків режисер заявляв, що з професійними акторами революції не зробиш, то перед гастролями в Полтаві про своїх акторів він сказав: „Ось справжні професіонали“ і додав: „Наш театр стоїть зараз на повороті до реалізму“[31]. Із михайличенківцями режисер розпочав роботу над виставою „Композитор Нейль“ В. Радиша (за К. Кауфманом та М. Конеллі), але восени частина трупи влилась до колективу Одеської держдрами, яку очолив М. Терещенко. До новоствореного державного українського театру ввійшли також франківці, шевченківці, а також окремі учасники одеської філії „Березоля“. Завершував роботу М. Терещенко над новою виставою у Держдрамі. І нам важливо визначити, які моменти від його теорії „масового дійства“ ще тут залишились, бо фактично „Композитор Нейль“ став „лебединою піснею“ М. Терещенка-експериментатора. Подальша його творчість, пов'язана з драматургією І. Микитенка, репрезентуватиме соціалістичний реалізм і остаточний занепад аванґардистського театру на Україні. Цікаво, що зовсім новим постає М. Терещенко у своїх заявах щодо творчої програми Держдрами. Нікого не копіюючи, художній керівник планував створити в Одесі колектив з ориґінальним творчим обличчям, тобто показати в першому сезоні „кращий сучасний європейський репертуар і останні досягнення театрального мистецтва і техніки“[32]. Цій меті мали служити в те-

---

[28] Курбас Лесь. „Березіль“...— С. 245.

[29] Там само.

[30] Гастроли труппы им. Михайличенко // Всесоюзная кочегарка.— 1925.— 19 мая.

[31] Лядова Н. Театр ім. Михайличенка // Пламя.— 1925.— № 12.

[32] Терещенко М. С. Как мы будем работать // Театральная неделя (Одесса).— 1925.— № 16.— С. 8.

атрі лабораторія режисерів і драматургів, друкований орган і твердий курс на робітничого глядача. В основу методу праці над виставою М. Терещенко ставить взаємовідносини „режисера-інженера" і „актора-майстра", в яких актор „повинен володіти професійними знаннями і особистою ініціативою", а режисер „викликати цю ініціативу і направити по певному руслу"[33]. Отже, новий метод ліг в основу роботи над „Композитором Нейлем" — спектаклем, в якому найяскравіше відбилися здобутки режисера в минулому і симптоми реалістичних тенденцій, що їх брав на озброєння тодішній „лівий" театр. П'єсу з репертуару бродвейських театрів лірико-музичного жанру М. Терещенко вирішує зробити сатиричною комедією у руслі чергової сатири на буржуазне суспільство.

...Молодий талановитий композитор кохає просту дівчину-сусідку Місі Месон, але в нього закохується донька мільярдера Гледі. Вигідна партія, забезпечене майбутнє, перспектива у творчій праці — все це стає на дорозі щасливого кохання. Товариш Нейля лікар Альберт Райс дає йому снодійне, і той бачить уві сні своє життя у сім'ї мільярдера Кеді. Прокинувшись, Нейль проганяє Гледі, яка брала в нього уроки музики, і сідає за рояль дописувати кантату. Не лірична лінія, а сон Нейля стає у центрі уваги режисера. Він насичує його різноманітними гротескно-буфонадними прийомами, які нагадували чимось уже перевірені методи постановок „Карнавалу" і „Камерґера".

Вистава була вирішена прийомами конструктивізму. На сцені діяла механізована конструкція з ліфтами і вагоном (художники Г. Павлович і К. Єлева), меблі на роликах давали додаткову динаміку, побутові деталі — символіко-сатиричне звучання. Режисер також озброїв виконавців образними аксесуарами, які мали соціальний підтекст. Наприклад, містер Кеді (І. Замичковський) ходив обвішаний телефонами (прийом висміював „урбанізованого" капіталіста-бюрократа). Його дружина містеріс Кеді (Є. Хуторна) носила підв'язаний нижче спини стільчик, її син Гомер (В. Лісовський) чванився зеленою перукою і великим метеликом на шиї замість краватки. Згідно із задумом режисера ця символіка побутових деталей повинна була означати, що син капіталістів „зелений дурень", а мати уособлює вікові лінощі й бездіяльність класу-паразита. Інколи побутова річ виконувала ілюстративну функцію і була взята напрокат з арсеналу аґітки. Там, де вона узагальнювала суть явища, факту, характеру — деталь набувала естетичної ваги. Наприклад, у сцені весілля наречена йшла під вінець із букетом із доларових банкнотів.

Одеська критика писала про „Композитора Нейля" багато й неоднозначно. М. Бертенсон вважав, що „пісню про творчість у виставі було ледве чути, а сатира на буржуазне суспільство насправді виявилась набридливою демонстрацією „буржуазного розкладу" з традиційними фокстротуючими мільярдерами, плигаючими фашистами і провертаючими „кульбіди" главарями американських трестів"[34]. Далі автор статті зазначав, що складалось враження, ніби режисер хотів створити яскраве, га-

[33] Терещенко М. С. О нашем театре // Театр. Клуб. Кино (Одесса).— 1925.— № 17.— С. 6.

[34] Б[ертсон] М. Композитор Нейль // Театральная неделя (Одесса).— 1925.— № 19.— С. 7.

ласливе і барвисте театральне видовище. Це йому певною мірою удалося. Заслуговували похвали масові сцени, продумане освітлення, добре поставлені танці. Доцільну, зручну конструкцію створили художники. Відзначено акторів, які проявили масу винахідливости, щоб оживити ці не „ролі“, а „маски“. Не забуваймо, що М. Терещенко зустрічався тут з акторами іншої, далекої від михайличенківців реалістичної школи. Тому багато гумору було в І. Замичковського (Кеді), характерности в Є. Хуторної (містеріс Кеді), а Ю. Шумський (Нейль) і О. Осташевський (Райс) користувалися найменшими проблисками живого слова.

Отже, друга половина 1920-х років характеризується зближенням режисури „лівого“ напряму з психологічною. Основою зближення двох напрямів були реалізм, увага до створюваних на сцені художніх образів, пошук нових форм у відображенні дійсности. Звідси і спрямування майстрів театру до безпосереднього зв'язку з життям країни, проведення численних диспутів, дискусій, глядацьких обговорень вистав. Йде активний процес вивчення запитів та інтересів тих, хто присутній у залі. Глядач, за вдалим порівнянням С. Мануйлович, — це як екран для кіно, тільки „екран живий, чуттєвий, що бере участь у творчому процесі актора, заряджає його своїм ентузіазмом чи паралізує своєю апатією“[35].

Нові теми у драматургії змушували шукати тіснішого контакту з життям Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова, С. Ахметелі і Леся Курбаса. Режисери на практиці переконувались, що „донести до глядацької зали ідею п'єси і захопити, вразити нею глядача — це значно важче і почесніше, аніж видумати серію сценічних трюків і ефектних несподіванок“[36].

Змінював свої погляди на мистецтво театру і Марко Терещенко, який беззастережно повірив у маячню партійних пропаґандистів про існування якогось особливого пролетарського мистецтва і культури. Життя повернуло режисера до пошуків нових засобів сценічної умовности, але вже не за допомогою „масового дійства“, яке, зігравши свою роль у примітивних засобах аґіттеатру, повинно було назавжди відійти в історію, з одного боку, загальмувавши психологізм старого театру, а з другого — давши театрові нову енерґію у переоцінці своїх цінностей, особливо в напрямі внутрішньої динаміки. Більшовицький експеримент у театрі післяреволюційного періоду закінчувався і починався новий шлях із новою ідеологією і естетикою, яка по-своєму чинила насильство над природним розвитком театрального мистецтва.

Volodymyr HOLOTA

THE ART OF RITUAL PERFORMANCE IN THE VANGUARD QUESTS OF THE HNAT MYKHAYLYCHENKO THEATRE

The activities of the Hnat Mykhaylychenko Theatre under the guidance of Marko Tereshchenko as a producer reflected, in its most extreme forms, the strivings of the so-called

[35] Мануйлович С. Лицом к зрителю // Вечерние известия (Одесса).— 1927.— 2 февр.
[36] Волков Л. Режиссер в театре // Жизнь в искусстве.— 1927.— № 7.— С. 4.

„Left“ Theatre in Ukraine during the 1920s. The company developed along the lines of the „Proletarian Culture“ ideas with their straightforward and vulgar identification of aesthetics and politics. It specialized in the creation of propagandistic and agitation performances, built on the basis of collective improvization and a mass sense of rhythm. „The art of acting“, based on the abstract gestures, rhythmic and stylized motions, emotional exclamations and scanned words, had some innovative effects. The aesthetic exhaustion of the agitation theatre, however, became apparent shortly afterwards. Tereshchenko's authorized drama outlined an inclination for both psychological imagery and realistic reflection of reality. On the whole, Tereshchenko's theatrical activities showed the pernicious impact of Bolshevik „cultural“ experiment on artists and the harm it had done to the natural progress of the theatre as an institution.

Аркадій ДРАК

СЦЕНОГРАФІЯ У СТРУКТУРІ ТЕАТРАЛЬНОГО СИНТЕЗУ

Сценографія — „кентавр". Будучи однією з галузей образотворчости, вона водночас є компонентом театру. Компонентом важливим, але допоміжним і тому суворо функціональним за своїми інформативними завданнями. Звідси всі складності, а іноді й біди сценографії.

Двоїстість сценографії позначається на специфічності таких її естетичних категорій, як форма і зміст. До категорії змісту належить її, так би мовити, сюжет — образ місця дії або середовища, в якому відбуваються події п'єси або розігрується вистава. До категорії форми належать елементи, за допомогою котрих цей зміст відтворюється: простір, об'єми, ритм, колір, фактура, світло, кінетика і т. д. Щоправда, таке умовне „препарування" сценографічного образу можливе, якщо ми розглядаємо його ізольовано від спектаклю. У театрі ж цілісним твором є власне вистава, яка має свій зміст (драматичну дію) і свою форму, одним з елементів котрої є сценографічний образ. При тому зміст і форма сценографічного образу виступають злито, у діалектичній єдності.

Двоїстість сценографії, її підлеглість загальним завданням театру, необхідно завжди тримати „на прицілі" всім — художникам, режисерам, мистецтвознавцям. Бо ж сила образотворчого мистецтва є такою, що постійно загрожує сценографові збочитися на стежку станковистської „незалежности", захопитися завданнями, чужими театрові.

Місце і призначення художника в театрі — наріжний камінь сценографії. Багатовікова історія театру знає випадки, коли роль художника звужувалася настільки, що його присутність у спектаклі важко було розгледіти. І навпаки, в інших випадках його постать висувалася на перший план, порушуючи мистецьку цілісність вистави, збалансованість усіх її компонентів. „Перепади" ролі художника в театрі, недооцінку або гіпертрофію його значення можна простежити в різні періоди історії світового театру.

Здебільшого оцінка ролі художника в конкретній постановці має суб'єктивно-смаковий характер. Як взаємодіють режисер і художник у процесі образного вирішення спектаклю? Чия ініціатива тут сильніша? Чи повинні режисер і художник розуміти один одного з півслова (а таке буває при

довготривалій співтворчості)? Чи, можливо, кориснішим є творче „зіткнення" двох по-різному мислячих, але сильних митців? Практика свідчить, що завдяки саме таким зіткненням іноді викрешуються іскри високого мистецтва, виникає свіже, несподіване прочитання драматургічного твору.

Варіантів взаємостосунків режисера і художника може бути безліч, і годі шукати тут якихось закономірностей або науково-методичних рекомендацій. Щоб збагнути роль і місце художника (а точніше, образотворчого начала) у театрі, треба опертися на міцний „каркас" структурології, визначити роль сценографії у театральному синтезі, у її взаємодії з іншими компонентами залежно від тих художніх функцій, які вона виконує у різних видах і напрямах театрального мистецтва.

Складна структура театру в різних його видах і підвидах висуває різне взаємосполучення видових елементів (компонентів), за яким один із них виступає як домінанта, другий є основним видом, третій — базовим, четвертий виконує функцію об'єднуючого начала, а решта є елементами (компонентами) співпідлеглими[1].

Театр багатоликий. У кожному „обличчі" театру своя видова специфіка і свій тип синтезу мистецтв. Наприклад, у синтетично найскладнішому музичному театрі, зокрема в опері, основним видом є музика (точніше, музична драматургія); базовим — виконавське мистецтво актора-співака, хору, балету, мімансу і т. д. (тобто всього оперно-театрального комплексу, що безпосередньо бере участь у сценічній дії), об'єднуючим (організуючим) началом — мистецтво дириґента і режисера; підлеглими — сценографія та інші компоненти.

У балеті — різновиді музичного театру — ми знаходимо вже інший розклад компонентів: художня домінанта — танок, базовий вид — хореографія, основа — музика (але тут вона залежна від можливостей пластики). Решта компонентів грає упідлеглену роль.

Цікавою є структура лялькового театру. Основою тут, як і в „живому" драматичному театрі, є слово (драма), базовим мистецтвом — сценографія (образотворчий комплекс, у якому першоелементом є скульптура — лялька). Інші компоненти, у тому числі мистецтво актора-ляльკаря, співпідлеглі базовому і художній домінанті — дії — ляльки. Отже, ляльковий театр — єдиний різновид театру, котрий можна було б назвати образотворчо-центристським (за аналогією з літературоцентристським, акороцентристським театрами)*.

Ми вестимемо розмову про театр драматичний. У ньому основою є драма, базовим мистецтвом — акторське, художньою домінантою — дія, об'єднуючим началом — режисура, а всі інші мистецтва, зокрема сценографія, музика, танок, — співпідлеглими.

Отже, у системі синтезу всіх видів театрального мистецтва (за винятком лялькового театру) сценографія є елементом підлеглим. Сценографія — структурний елемент театрального синтезу, який взаємодіє з іншими

---

[1] Взаимодействие и синтез искусств: Сборник.— Ленинград, 1973; Зась А. Я. Виды искусства.— Москва, 1979; Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств.— К., 1984.

* Слід зауважити, що в сучасному ляльковому театрі поширена форма спектаклю, в якому поєднані ляльки і т. зв. живий план. У такому разі можна говорити про двоїстість базового мистецтва: образотворче мистецтво плюс мистецтво актора.

елементами на основі підкорення художній домінанті — сценічній дії. Але саме підкорення (механізм взаємодії) може здійснюватися по-різному. На наш погляд, існує три щаблі (ступені) такого підкорення. Назвемо їх ще трьома способами синтезування сценографії у виставі.

Кожен із цих способів синтезування ґрунтується на тій чи іншій функції, яку виконує сценографія (декорація) у даній театральній постановці. Ось ці функції:

1. Фонова.
2. Середовищна.
3. Ігрова.

Бувають випадки, коли у виставі сценографія виконує усі три функції. Але це буває вкрай рідко, і в таких випадках на сцені виникає функціональна плутанина, що призводить до еклектики режисерсько-постановочних прийомів. Трапляються випадки, коли діють дві з трьох названих нами функцій: фоново-середовищна або середовищно-ігрова. У творчій практиці таке буває нерідко, але так чи інакше одна з функцій стає провідною, домінуючою. Розглянемо (для „чистоти досліду“) випадки, коли сценографія є монофункціональною.

Для „чистоти досліду“ свідомо обмежимо нашу розмову взаємодією сценографії з акторським мистецтвом як базовим у складовому синтезі драматичного театру. Ми розглядатимемо сценографію у структурному „ланцюжку“: глядач—актор—сценографія. (З цього „ланцюжка“ штучно, але свідомо „вилучаються“ постать режисера й мистецтво режисури, Але режисура не є одним з компонентів театру, вона сама уособлює театральний синтез, акумулює усі види мистецтва, виступаючи як свого роду каталізатор вистави. У кожну мить сценічної дії режисура репрезентує водночас і актора, і художника, і музиканта, і т. д.)

Зазначений „ланцюжок“-тріада має принципове значення. У процесі створення вистави він утворюється у такій послідовності: сценографія—актор—глядач. У процесі візуального сприйняття спектаклю зворотна послідовність: глядач—актор—сценографія. В обох випадках у фокусі опиняється актор (власне театральна дія).

З цього „фокусу“ випливають три визначені нами функції сценографії: фонова, середовищна, ігрова.

Зауважимо, що, називаючи послідовно ці три функції, ми керувалися не історико-генетичним, а формальним аспектом: від простої, фонової функції через складнішу — середовищну — до найскладнішої — ігрової.

В історичному ж аспекті найдавнішою є функція ігрова (античний, середньовічний, площадний театр і т. д.), далі, в епоху Відродження, з розвитком барóчного театру і введенням сцени — коробки з кулісною системою, панівною стає функція фонова. І лише на зламі XIX—XX ст. з утвердженням т. зв. режисерського психологічного театру з'являється середовищна функція. У той же час у рамках режисерського театру відроджується і по-новому „спалахує“ ігрова стихія театру (відверта театральність), у якій знову запанувала ігрова функція сценографії.

Отже, три функції. Але вони ж визначають і три ступені, три способи синтезування сценографії у виставі. Що це за способи?

1. Назвемо перший спосіб **„механічним“**. Він ґрунтується на **фоновій** функції сценографії. Просторово-пластичні мистецтва беруть участь у театральному синтезі, не втрачаючи своїх суттєвих видових властивостей.

2. Користуючись аналогією з точними науками, назвемо другий спосіб синтезування **„хемічним“** (так би мовити, на молекулярному рівні). Тут уже образотворчий комплекс у структурі театру, зливаючись із „тканиною“ спектаклю, частково втрачає свої видові характеристики. У наявності — дифузні процеси (як у хемії).

3. І, нарешті, найщільнішу форму взаємодії просторово-пластичних мистецтв з іншими компонентами театрального синтезу, їхнє абсолютне підкорення художній домінанті умовно назвемо **„фізичним“** синтезом (на рівні „елементарних часток“ театру).

З теорії синтезу мистецтв відомо, що за ступенем злиття і взаємопроникнення різних видів синтез мистецтв може бути: а) конгломеративним, б) ансамблевим, в) органічним.

Певна річ, що конгломеративний синтез передбачає співіснування в єдиному комплексі самостійних творів, які в „чистому вигляді“ репрезентують різні види мистецтва. Наприклад, архітектурні комплекси; культові споруди або палаци, які поєднують у собі водночас твори архітектури, дизайну, живопису, скульптури, декоративного, ужиткового, паркового мистецтва і т. д. Синтетизм театру заперечує таку конгломерацію мистецтв, він потребує не співіснування, а внутрішнього глибокого єднання усіх своїх природних компонентів. **Ансамблевий** синтез, який передбачає щільнішу взаємодію, взаємозалежність різних видів, ближчий до театрального синтезу. За нашою класифікацією **фонову функцію** сценографії, а отже, „механічний“ спосіб синтезування можна віднести до категорії ансамблевого синтезу. **Середовищна** функція сценографії потребує більш органічного злиття просторово-пластичних мистецтв з іншими компонентами театру. Такий синтез назвемо **ансамблево-органічним**. І, нарешті, ігрова функція передбачає повне, органічне злиття сценографії з усіма компонентами. Такий синтез — органічний.

Прикладів „механічного“ синтезу безліч. Це, за своєю суттю, пам'ятники сценографії того історичного етапу, котрий прийнято називати декораційним мистецтвом.

Система живописно-кулісних (арочно-кулісних) ілюзорних декорацій, яка зародилася на зламі XVI—XVII ст. в Італії, а потім розповсюдилась у європейському і світовому театрі, система, що сформувала і сьогодні панівний тип театральної будівлі зі сценою-коробкою, протягом багатьох століть висунула цілі покоління театральних живописців і серед них великих майстрів, що увійшли в історію світового мистецтва. Твори цих художників не тільки в ескізах, а й у натурі сприймалися (а в окремих випадках і нині сприймаються) як самостійні твори образотворчого мистецтва. І сьогодні можна, наприклад, побувавши в підмосковному музеї-садибі „Архангельское“, побачити у кріпацькому театрі в натурі кулісні декорації славнозвісного П'єтро Гонзаго, які мають естетичну самоцінність. Відвідувачів музею, які оглядають декорації „Таверна“ або „Малахітова зала“, вражає суворість і гармонія архітектурних форм, що утворюють враження абсолютної ілюзії реальної дійсности, відтвореної Гонзаго за допомогою рухомої кулісної системи декорацій.

Ще один приклад. 1968 р. у московському Манежі експонувалася Всесоюзна виставка творів художників театру і кіно. В одній залі, перетвореній на імпровізований кін, було виставлено в натурі декорацію Олександра Головіна до однієї з картин відомої постановки Вс. Мейєрхольда

„Маскарад“ (1917). Відвідувачі виставки, ступаючи на „підмостки“ александрінського театру, проходили крізь розкішну вишуканість головінського живопису. Декорація начебто відокремилася від спектаклю, що вмер за кілька десятиріч до того, і продовжила своє життя як видатна пам'ятка образотворчого мистецтва.

Нежорсткий, нецупкий „механічний“ синтез, в якому існували в театрі ці декораційні шедеври, не позбавив їх видових властивостей — у даному разі живопису.

„Механічне“ зчеплення у великій кількості знаходимо в балетній виставі, видова специфіка якої висуває перед художником умову: вивільнити простір, насамперед планшет сцени, для танку. Сценографу лишаються вертикальні площини (задник, горизонт, радіус, завіси, падуги і лаштунки), котрі він має право заповнювати засобами зображальними (сюжетно-оповідальне вирішення) або виражальними (орнаментально-декоративне рішення). Декорації можуть бути ілюзорні, умовні або умовно-ілюзорні. Це може бути театральна „фреска“, „гобелен“, „ліноґравюра“ або сучасний фотоколаж — сценографові підвладна стилізація будь-якої образотворчої техніки. І декораційна виконавська технологія може бути найрізноманітніша: клейова фарба на полотні, анілінова на бязі, аплікація на тюлі і т. д. Нарешті, можна використовувати світлову проекцію (слайд), рухому проекцію. Художник балетної постановки може взагалі знехтувати будь-якими зображальними елементами, помістивши виставу в такий собі абстрактний простір („чорний кабінет“, прозоро-біле чи тоноване світло — повітряне середовище), зосередивши увагу глядача лише на хореографії. (Забігаючи наперед, скажемо, що таке рішення характерне для того ступеня інтеграції сценографії, яке умовно названо „фізичним“ синтезом. Здебільшого воно застосовується при постановці симфобалетів. Нас же у даному разі цікавлять ті найпоширеніші різновиди традиційного класичного балету, який має сюжетно-оповідальну основу.)

І яку б роботу художника ми не вихопили з багатющої історії балетно-декораційного мистецтва — чи то полотна П. Гонзаго до балету „Орфей“ на музику Глюка (1795), А. Каноппі до балету „Помста і торжество Амура“ (1828), декорації А. Гельцера до „Сплячої красуні“ (1899), О. Головіна до „Жар-птиці“ І. Стравінського (1910), П. Пікассо до балету „Треуголка“ Де Фалья (1919), П. Вільямса до „Ромео і Джульєтти“ С. Прокоф'єва (1940), С. Вірсаладзе до балету „Сім красунь“ К. Караєва (1953), А. Волненка до „Лісової пісні“ М. Скорульського (1957), Є. Лисика до балету „Леґенда про любов“ А. Мелікова (1966), Ф. Нірода до балету „Ольга“ Є. Станковича (1982) — попри всю розмаїтість образотворчої мови, мистецького світовідчуття, технічних прийомів, почерків є щось суттєве, що зближує ці роботи. З'явившись на світ як зриме втілення музики (змістовна основа декорації), балетний живопис не втрачає своїх суттєвих видових ознак.

Слід, проте, зауважити, що в балетній виставі не всі властивості музики безпосередньо спрягаються з образотворчим елементом. Ритм, наприклад, будучи основою синтезу музики і танцю, не спроможний знайти для себе синхронного прямого відповідника в декорації, хоч якими б динамічними властивостями вона не володіла. Зате колорит є важливою формою спрягання музики й живопису. „Темний або світлий колорит декорації може перебувати в повній і прямій відповідності з темним або світлим ко-

лоритом того чи іншого музичного епізоду, як і навпаки — може суперечити йому. Ця відповідність при одночасності сприйняття музики та живопису і на основі спільності їхнього змісту створює враження виявлення одного через інше"[2].

Ми зупинилися на структурних особливостях і характері синтезу мистецтв у балеті, щоб наочно уявити фонову функцію сценографії. Але слід розрізняти поняття „фонова функція" і „декоративне тло". Фонову функцію трактуємо не буквально — наявність задньої завіси (задника) як чи не єдиного елементу декорації. Декорація може охоплювати і розкішне портальне обрамлення, і систему арок та завіс на різних планах, і пратикаблі (будовані об'ємні фрагменти декорацій), і багато інших зображальних елементів, які так чи інакше (хоч би на яких планах сцени вони не були) виконують функцію фону, на якому розігрується хореографічне дійство.

Окрім балетного театру, є інші різновиди театрально-видовищних мистецтв, структура котрих не потребує від сценографії ніяких інших функцій, крім фонової. Слід при тому підкреслити, що фонова функція, яка зумовлює „механічний" спосіб синтезування, зовсім не тотожна поняттям „другорядна" або „елементарна", або „найпростіша". Вона не відсуває художника-декоратора на задній план. Навпаки, фонова функція передбачає відносну самостійність, незалежність художника. Самостійність, унаслідок якої його твір (декорацію) легко „вичленити" з контексту спектаклю. Характерно, що даний спосіб синтезування найчастіше притаманний тим видам і жанрам театру, в яких домінують гедоністичні, видовищно-розважальні завдання. Феєричні опери-балети і пасторалі барóчного театру, який зростив у XVII—XVIII ст. цілу династію італійських декораторів Галлі Бібієнна; „чарівні" опери „з перетвореннями" епохи романтизму; Московський фантастичний театр М. Лентовського „Антей", куди було запрошено декоратора паризької Гранд-Опера Левато; оперета, театралізовані казки і фантасмагорії, нарешті, численні естрадні вистави (від вар'єте і мюзиклу до сучасних небачених масштабів гала-шоу). Участь у цих видовищах постаті сценографа (а поруч з ним декоратора, бутафора, модельєра розкішних костюмів, піротехніка, інженерів світла, зокрема й лазерних установок і т. ін.) скрізь висувається на передній ряд. Ефектна видовищність, яскравий і пишний декор, підкреслена „нерозчиненість" образотворчого начала в театральному дійстві — усе це дає змогу ледь не зарахувати ці види і жанри видовищних мистецтв до образотворчоцентристського театру. Але при тому ступінь інтеграції образотворчого комплексу* незначний, спосіб синтезування сценографії — „механічний".

Виникає питання: чи тільки в гедоністичних різновидах театру сценографія „поводиться" так незалежно? А як синтезувалася вона в постановках, у яких порушені важливі громадянські проблеми або котрі мали

---

[2] Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыкальный театр.— Москва, 1963.— С. 55.

* З цього комплексу треба вилучити такі елементи сценографії, як костюм, аксесуари, грим, маску, котрі завжди органічно синтезуються з театральною дією і виконують ігрову функцію.

дидактичне спрямування? Фонова функція декорації домінувала в європейському театрі протягом усього декораційного періоду розвитку сценографії і зазнала рішучої ревізії лише з настанням на зламі XIX—XX ст. ери режисерського театру.

Глядача класицистичного театру епохи Просвітництва або Великої французької революції мало турбувало те, що дія трагедії розгорталася на тлі раціонально викреслених, неяскравих (порівняно з феєричною пишнотою форм барóчного спектаклю), але досить умовних, далеких від реального життя декорацій. Писані античні колонади, аркади, величні палацові споруди були історично абстрактні, космополітичні, холодні та індиферентні до того, що відбувається на сцені. Декорації лише позначали (і то дуже приблизно) місце і час дії. Але глядачі беззастережно приймали класицистські канони: вишукану декламаційну манеру гри, фронтальну розгорнутість мізансцен на передньому плані, статуарні пози, умовні жести. Вони, можливо, не стільки дивилися, скільки слухали спектаклі, адже театр класицизму був літературоцентристським. Вони вслуховувались у слова персонажів і сприймали високі громадянські ідеї, що їх проголошувано зі сценічних підмостків.

Невисокий рівень інтегрування у театрі архітектури і живопису, індиферентність декорації, її підкреслено фонова функція — усе зумовлювалося поетикою класицистичного театру. Синтезування з іншими компонентами було механічне.

Фонова функція сценографії тривала і в романтичному театрі, у котрому практикувалася система „чергових" типових декорацій. Декорації романтиків стали трохи барвистіші, емоційніші, асиметричніші в компонуванні, з'явилося принаймні прагнення до передання історичного й національного колориту. Але це були все такі ж академічно безпристрасні, далекі від суттєвих завдань драматургії декораційні полотна.

Ось лише один приклад. Відома стаття В. Бєлінського „Гамлет" Шекспіра. Мочалов у ролі Гамлета", яка свого часу стала маніфестом російського театрального романтизму, простежує гру актора в одній ролі у восьми виставах, що йшли поспіль, і дає розгорнуту, крок за кроком, зриму картину дії актора протягом усієї трагедії, але ніде, жодним словом критик не описує середовище, у котрому жив, страждав і помирав шекспірівський герой!

Про що це свідчить? Декорація не являла собою суттєвого елементу в структурі романтичного актороцентристського театру ні в самій виставі, ні на рівні глядацького сприйняття. Глядач спостерігав гру актора, слухав монологи героя, співчував його стражданням, і ніщо інше його не хвилювало. Складається враження, що вистава йшла, як це стало модно пізніше, у нейтральних сукнах, у концертному виконанні. Девіз романтичного театру (а це був театр акторів-зірок, гастролерів) „Герой у центрі — решта навколо" — відводив декорації роль маловиразного тла. В одному, одначе, декоратори романтичної школи ступили крок до зближення зі сценічною дією: сам репертуар вимагав від художника застосування різноманітних сценічних ефектів (чарівних перетворень, польотів у пекло, таємних зникнень або появ та інших трюків). Декоратори російських імператорських театрів А. Роллер, а пізніше К. Вальц і А. Гельцер розробили високу техніку постановочних ефектів. Показово, що Андрій Роллер, будучи дійсним членом і професором перспективного живопису Академії мистецтв, у театрі обіймав посаду машиніста-механіка й декоратора.

Певні кроки до зближення сценографії з драматургією зробили російські художники-декоратори реалістичного напряму М. Шишков, М. Бочаров, П. Ісаков[3]. Їхнє мистецтво утверджувалося під впливом російської драматургії, музики, а також досягнень реалістичного (зокрема історичного) живопису в подоланні рутини та „ідилічного" романтизму академічної школи.

Але проґресивні тенденції у творчості цих майстрів торкалися змістовних сторін декораційного живопису (археологічно достовірні картини архітектури і побуту допетровської Руси, передання у пейзажних декораціях своєрідности російської природи). Недарма в цьому випадку доводиться говорити про зближення сценографії з драматургією, а не зі сценічним мистецтвом. З погляду функціонування декорації, її контактів зі сценічною дією і акторською грою роботи цих майстрів принципово не відрізнялися від робіт декораторів романтичної школи.

У цьому плані викликає зацікавлення досвід творчости П. Ісакова, особливо 1870-х років, коли він працював декоратором Малого театру, зблизився з О. Островським і під його керівництвом створив декорації до постановок його п'єс „Пізня любов" (1873), „Трудовий хліб" (1874), „Серце — не камінь" (1874). Дотримуючись докладних ремарок Островського, в яких описувалася обстановка осель дійових осіб, художник виставляв на сцену свої життєві спостереження, побутові деталі, що якнайповніше характеризували дійових осіб.

П. Ісаков, майстер павільйонної декорації, був одним із тих, чиї твори хай помірковано, поступово рухали театральне мистецтво по шляху нових підвалин синтезу, до зближення живопису з художньою домінантою театру — сценічною дією. Ці зрушення відбувалися не в монументальних, видовищно ефектних „архітектурних" і „пейзажних" декораційних полотнах, які викликали оплески публіки і захоплені відгуки сучасної художньої, музичної, театральної критики. Зерна майбутньої сценографії, сценографії-середовища визрівали у скромній павільйонній декорації, котру сучасники просто не помічали.

Поява самої системи павільйонної декорації* — тристінного трапецеподібного інтер'єра з підвісною стелею створювала нові просторові взаємостосунки у структурі „декорація—актор—глядач".

Тут слід зробити невеликий відступ про двоадресну природу сценографії. Перша й найсуттєвіша адреса — глядач. Сценографія безпосередньо спрямовує глядачеві потік інформації, виражений у зримих образах, подаючи відомості про час і місце подій, які відбуваються у п'єсі. Але сценографія має ще й другого адресата — актора. Вона не тільки інформує його, а й впливає на його поведінку, манеру гри, на його психофізичне самопочуття. При фоновій функції перший адресат (глядач) забезпечується інформацією сповна, а другий — актор — майже не відчуває на собі „імпульсів" сценографії**.

---

[3] Див.: Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство во второй половине XIX века.— Москва, 1956.

* Павільйонна декорація була вперше застосована 1794 р. німецьким актором і режисером Ф.-Л. Шредером, сподвижником Г.-Е. Лессінґа. В Росії павільйонна декорація була відома в першій половині XIX ст. У театрах існували набори „чергових" типових павільйонів.

** К. Станіславський, який був принциповим ворогом засилля декоратора в театрі, неодноразово висловлював думку, що найкращий живопис на сцені, задник, що належить пензлю великого художника, не може дати артистові того, що дає звичайнісіньке „справжнє" крісло.

На відміну від площинного живопису будований павільйон давав не ілюзорне, а реальне у своїх масштабах і вимірах середовище місцеперебування дійових осіб. Уже одне це не могло не вплинути на самопочуття актора. У його розпорядженні опинявся весь відведений для гри простір (аж до задньої стіни), в якому він міг діяти і пересуватися, не ризикуючи порушити ілюзію далекої перспективи.

Павільйон давав акторові відчуття природного середовища побутування героя. Сама його архітектоніка і тематичне призначення (а павільйони встановлювали, як звичайно, у сучасних, т. зв. побутових, а насправді реалістичних, психологічних п'єсах) потребували наповнення павільйону деталями меблів, побуту, реквізиту. І хоча спочатку в романтичному театрі (сльозлива драма, мелодрама типу „коцебятина") і у водевілях у першій половині і середині XIX ст. павільйон („міська кімната" або „сільська хата") входив до комплекту т. зв. типових, „нейтральних" декорацій[4] і обмежувався фоновою функцією, з утвердженням на сцені п'єс Островського та драматургів його кола побутовий павільйон ставав тим сценічним середовищем, у котрому народжувалася нова, близька психологізму реалістична манера гри, утверджувався акторський ансамбль, збагачувалися прийоми мізансценування.

Тут уже неможливим був девіз романтичного театру, театру „зірок": „Герой посередині, решта всі навколо". Наповнення павільйону обстановкою, обжитими деталями побуту, домашнім начинням означало збагачення сценічного майданчика по всьому планшету ігровими „точками", пристосуваннями, змінювало характер мізансценування, акторського спілкування, сприяло утвердженню ансамблевої гри. Все це загалом надавало сценографії не лише фонової, а й середовищної функції.

Повертаючись до роботи декоратора П. Ісакова над п'єсами О. Островського, слід особливо підкреслити, що, працюючи під керівництвом драматурга, котрий за нашими сьогоднішніми уявленнями виконував роль режисера-постановника, сценограф уперше зіткнувся із завданням, якого не знали тогочасні декоратори. „Декорації для п'єси „Пізня любов", — пише Ф. Сиркіна, — були явищем незвичайним. — Островський згадує про них як про нову, нерутинну обстановку, котра допоможе акторам створювати реалістичну виставу, пояснює глядачам істинне „становище дійових осіб"... Актор С. В. Шумський, учень Щепкіна, який виконував роль відставного чиновника Марґаритова, захоплено дякував художникові за „убогу кімнату". Такі декорації допомагали знаходити авторам правильне сценічне самопочуття"[5].

Народження мистецтва режисера в сучасному його розумінні, бурхливий розвиток постановочної режисури на зламі XIX і XX ст. — „Мейнінгенці", очолювані Л. Кронеком, А. Антуан, О. Брам, А. Аппіа, Г. Крег, М. Рейнхардт у Західній Європі; О. Ленський, К. Станіславський і В. Немирович-Данченко, Вс. Мейєрхольд, О. Таїров, Є. Вахтангов у Росії, М. Кропивницький, М. Садовський, П. Саксаганський в Україні — не мог-

[4] В описі декорацій Київського міського театру за 1838 р. зазначено: „зеленая шпалерная комната", „желтая комната с трємя дверьми", „чертог русалок" і т. д. (Фонди Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України, Р-№ 1275/40156.)

[5] Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство...— С. 166.

ли не вплинути на зміну функції сценографії у театральному синтезі. У театрі з'явилася організуюча сила, котра сприяла різкому посиленню інтеграції образотворчого мистецтва з іншими компонентами. Своєї кульмінації цей процес досягнув у діяльності московського Художнього театру початку століття. Але новаторські пошуки К. Станіславського і В. Немировича-Данченка виникли не на порожньому місці. В цьому плані заслуговує особливого розгляду творчий досвід корифеїв українського театру М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, які розгорнули свою діяльність на початку 1880-х років — за півтора десятиріччя до заснування МХТ — і продовжили її у 1890—1900 роках.

* * *

Вивчення історії українського декораційного мистецтва XIX — початку XX ст. наштовхується на повний брак будь-яких іконографічних джерел. Далися взнаки тяжкі умови існування театру — вимушене мандрівне становище труп, котрим закон забороняв осідати в одному місті, їхня матеріальна неспроможність. Історія не зберегла для нас жодного (!) іконографічного документа — замальовки, начерку, рисунка, не кажучи вже про художньо довершений ескіз декорації. Не здійснювалася і фотофіксація спектаклів (до заснування Театру Садовського в Києві). Основні елементи образотворчости — композиція, рисунок, колір — залишаються поза полем зору дослідника. Цю прогалину, на жаль, не можуть заповнити літературні джерела: рецензії, поодинокі спогади, листи, у котрих досить скупо, але іноді описується видовищний бік деяких постановок театру корифеїв.

Проблема вивчення українського декораційного мистецтва класичної доби — проблема джерелознавча. Ми, можливо, так і не мали б уявлення про те чи інше конкретне оформлення спектаклю у трупах М. Кропивницького, М. Старицького, якби на допомогу нам не прийшли самі драматурги. Щасливий збіг: Кропивницький-драматург писав п'єси для Кропивницького-режисера, Старицький-драматург для Старицького-режисера. Йдеться про джерелознавчу роль ремарки опису місця дії. Під час роботи над п'єсою у драматурга визрівало режисерське бачення майбутньої вистави, відчуття її зримого образу. Якщо ж урахувати, що більшість п'єс Кропивницького і Старицького остаточно редагували й видавали після сценічного втілення, можна зробити висновок, що авторська ремарка опису місця дії — це фактично коротке вербальне відображення декорації, яка реально існувала в постановках цих драматургів-режисерів.

Візьмемо для прикладу драму М. Кропивницького „Глитай, або ж Павук". Ось дві ремарки:

„[...] Хата Стехи. Стіл, покритий старенькою скатертиною, дві лави, піл, скриня і деяке збіжжя"[6].

„[...] Хата Бичка. Велика кімната, як у панських будинках, дерев'яні дзиґлики, стіл, покритий килимовою скатеркою; у кутку божниця і дві лампадки горять"[7].

Упадає у вічі точність соціальних характеристик, добірність та образність кожної деталі, на котру звертає нашу увагу Кропивницький. У двох ремарках явне протиставлення речового середовища і духовного світу

---

[6] Кропивницький М. Л. Твори: У 6 т.— К., 1958.— Т. 1.— С. 461.
[7] Там само.— С. 487.

Олени і „павука“ Бичка: старенька скатертина в Олени і килимова скатерка в Бичка; дві лавки в Олени й дерев'яні дзиґлики у Глитая; деяке збіжжя (саме слово несе відбиток убогости) у вдови Стехи і божниця з двома запаленими лампадками в хаті Бичка. Нічого зайвого. Кожна річ несе подвійну функцію: утилітарну й образну, що характеризує мешканців інтер'єру. Кожна річ є водночас і опорною ігровою „точкою“. Маємо в цьому випадку явну ознаку появи середовищної функції сценографії і самого поняття середовища як театрально-естетичної категорії.

Не менш образними були й пейзажні декорації. У тій самій драмі Кропивницького читаємо:

„[...] Дія четверта. На кону рублена криниця, хрест дерев'яний і верба, далі ледве мріє село. Смеркає“[8].

Який лаконічний і водночас місткий, багатозначний образ, сповнений поетичного узагальнення і психологічної насичености! Які прості декораційні засоби вгадуються за скромною ремаркою!

Як відомо, режисерський психологічний театр (і пізніше — театр часів декадансу), викликавши до життя середовищну функцію сценографії, породив і такі театрально-естетичні категорії, як „настрій вистави“, „сценічна атмосфера“. П'єсами „настрою“, наприклад, називали твори А. Чехова і його деяких епігонів. А творцем „настрою“ на сцені, творцем атмосфери спектаклю прийнято вважати К. Станіславського, який застосував для того гаму природних звуків (завивання вітру, квакання жаб, далекий спів). Але задовго до експериментів Станіславського в галузі звукового супроводу вистави ті ж прийоми застосовував М. Кропивницький.

Принагідно зауважу: існує думка, що атмосферу, емоційний настрій у спектаклі створює сценограф своїми засобами: кольором, світлом, композиційними прийомами. Але це не так. Художник, як, до речі, і режисер, створює, вибудовує на сцені лише відповідні умови для виникнення атмосфери. А певний емоційний настрій, атмосферу того чи іншого епізоду створюють актори. Саме вони „несуть атмосферу“ — відповідним внутрішнім станом, темпоритмом, мізансценою, пластичним малюнком, нарешті, — інтонаціями, мелодикою мови, паузами і т. д. Бо, скажімо, яку б елегію своїми декораціями не запропонував сценограф, грубувата інтонація персонажів, побутово-натуралістична манера поведінки героїв кричуще суперечитимуть середовищу, створеному художником, і бажаної елегійної атмосфери на сцені не виникне. Отже, „хемічний“ спосіб синтезування у даному разі не „спрацьовував“.

Актори театру корифеїв уміли „нести атмосферу“ спектаклю, створювати емоційний настрій у кожну мить сценічної дії.

Український театр у ті часи не знав ще художника-постановника в сучасному значенні. Тому його роль і функції у спектаклі перебирав на себе режисер, даючи точні вказівки місцевим (за місцем гастролей) декораторові-виконавцеві, бутафорові, освітлювачеві, механікові сцени. Саме він, режисер, компонував зоровий образ спектаклю, будучи автором його мистецького вирішення. І хоча М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, П. Саксаганський не були художниками за фахом (втім, Кропивницький, наприклад, володів пензлем й іноді вдавався до написання декорацій), але ми можемо впевнено назвати цих діячів театру родоначаль-

---

[8] Кропивницький М. Л. Твори.— Т. 1.— С. 477.

никами професійної сценографії в українському театрі.

Скромні, часто примітивні за своїми виражальними засобами декорації, писані рукою декоратора-ремісника, завдяки втручанню режисерського ока, його художньому смаку більше вражали глядача, ніж розкішні й холодні декорації іменитих художників академічної школи А. Роллера.

Два-три мазки, зроблені рукою великого живописця, можуть оживити мертве полотно. Так і в театрі корифеїв — дві-три деталі, акцентовано виділені в декорації, промінь світла, кинутий на сцену, мерехтливий каганець, вдало підібраний звуковий і шумовий ряд, — те саме магічне „ледь-ледь", таке необхідне в мистецтві, давали можливість створювати художнє оформлення спектаклю, котре, за свідченням І. Мар'яненка, „[...] вражало своєю поетичною образністю"[9].

Цікавим є зізнання відомого режисера М. Синельникова, який у молоді роки бачив спектаклі трупи М. Кропивницького й котрий до того не підозрював, що „[...] ансамбль — це не тільки гармонійне виконання ролей хоча б і талановитими, хоча б і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалося усе — виконавець головної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь — усе гармонія [...] У нього глядач побачив справжній театр, а при наявності чудових акторів — справжнє мистецтво"[10].

Варто задуматися і над тим, чому під час тріумфальних гастролей трупи Кропивницького в Петербурзі в сезон 1886—1887 років український театр глядачі й преса одностайно охрестили „нашими мейнінгенцями". Спектаклі Мейнінгенського театру, які гастролювали в Росії перед гастролями українців, вражали багатством (у буквальному грошовому вираженні) історично достовірних декорацій, бездоганно виконаними об'ємними архітектурними й ландшафтними формами, справжністю аксесуарів. Як можна було „убогому" народному театру вступати у змагання з цією герцогською розкішшю?

Сумнівним було урівняння української трупи з мейнінгенцями і за суттю. Адже в Мейнінгенському театрі режисерська диктатура Л. Кронека, спрямована (і справедливо) проти акторського прем'єрства, зрештою, зводила актора до становища маріонетки. У Кропивницького ж все будувалося на акторі, у трупі розквітло сузір'я блискучих талантів. І все ж було щось, що й справді зближувало ці два театри. Це — єдина організуюча воля режисера як творця спектаклю. При тому всі елементи спектаклю, у тому й сценографія, допомагали розкриттю ідейного задуму.

Відповідно до нахилів, творчими уподобаннями і своєрідністю обдарування можна визначити внесок кожного з режисерів-корифеїв у розвиток декораційного мистецтва. Режисерський талант М. Старицького, наприклад, найповніше розкрився у музично-драматичних постановках, видовищно яскравих спектаклях. Декорації його постановок відзначалися святковістю, „пісенністю", барвистістю. Декорації спекталів М. Кропивницького, не втрачаючи своєї поетичности й музикальности, набували відтінку психологізму. У Старицького і Кропивницького більшу роль відігравав сценічний пейзаж. П. Саксаганський, в основі режисерської діяль-

[9] Мар'яненко І. О. Минуле українського театру.— К., 1953.— С. 31.

[10] Синельников М. М. Хвилюючі спогади // М. К. Заньковецька. Збірник. — К., 1937.— С. 94—95.

ности якого були соціальні драми і серйозні комедії І. Карпенка-Карого, зробив значний внесок в еволюцію декорації-інтер'єра: глибокою продуманістю деталей, точністю соціальних і психологічних характеристик. „[...] На сцені іде немов би саме життя, а не гра [...]“ „Зустрічалися моменти, коли можна було забути, що сидиш у театрі“ [...] „На сцені не було акторів, не було гриму, не було декорацій, а було живе, справжнє життя [...]“ — так у різні часи преса оцінювала постановки Товариства під орудою П. Саксаганського[11].

„Не було декорацій“, — пише критик. Декорації, звичайно, були — у ті часи театр не знав іще „порожнього простору“, лаконічности, доведеної до аскетизму. Але декорацій начебто і „не було“: вони розчинилися у загальній картині сценічного життя. Як по-сучасному звучить оцінка критика початку сторіччя!

М. Садовський у 1890-х роках розвивав традиції постановочної режисури Кропивницького, а також шукання Старицького в галузі музичного театру. Цей досвід став йому у пригоді пізніше, коли після революції 1905 року він очолив перший український стаціонарний театр у Києві.

У розвитку української сценографії київський Музично-драматичний театр Садовського (1907—1919) знаменував новий етап. Уперше схрестилися путі українського реалістичного образотворчого мистецтва і театру, котрі до того йшли поруч, в єдиному річищі національної культури, але котрим із відомих причин не судилося зблизитися. У стаціонарний Театр Садовського, який мав уже розвинену, добре налагоджену постановочну частину, вперше на постійну роботу прийшли „справжні“, до того ж обдаровані, художники В. Кричевський та І. Бурячок[12]. Український театр набув у їх особі не просто декораторів, а перших художників-постановників, що заклали подальші підвалини розвитку сценографії. Їхня діяльність може бути зіставлена з творчістю В. Симова в московському Художньому театрі.

* * *

Поняття середовища як естетичної категорії у науковий обіг і в літературну практику ввів, як відомо, Еміль Золя. Вимагаючи зближення театру з життям, Золя закликав до створення спектаклів, у котрих розкривався б взаємозв'язок героя і середовища. Виступаючи проти абстрактних декорацій класицистичного театру і проти пишномовної, далекої від життя романтичної декораційної школи, Золя вимагав заміни декорацій, які „не приносять користі драматичній дії“, такими, котрі з документальною правдивістю розкривають „соціальне середовище у всій його складності“[13].

Цікаво, що термін „середовище“ стосовно просторово-пластичного вирішення спектаклю режисерами українського, російського театру (в тому числі й засновниками МХТ) на початку століття не вживався. Цей тер-

---

[11] Цит.: Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. [Рец. на спектаклі]: „Сто тисяч“ // Южанин.— 1893.— 7 янв.; „Бурлака“ // Варшавский дневник.— 1903.— 4 окт.; „Суета“ // Минское эхо.— 1908.— 1 окт.

[12] Про художнє оформлення вистав у київському Театрі Миколи Садовського див.: Драк А. М. Українське театрально-декораційне мистецтво.— К., 1961; Василько В. С. Микола Садовський і його театр.— К., 1962; Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії.— К., 1981.

[13] Золя Э. Натурализм в театре // Золя Э. Полн. собр. соч.: В 12 т.— К., 1903. — Т. 10. Див. також: Теорія драми в історичному розвитку: Хрестоматія.— К., 1950.— С. 434.

мін, що визначив найважливіший структурний елемент сценографії, як, до речі, й сам термін „сценографія“, виник значно пізніше — десь на зламі 1950—1960 років. І все ж **середовищна функція** сценографії утвердилася саме у творчій практиці українських режисерів-корифеїв і, звичайно, мхатівців на зламі сторіч.

Написавши на прапорі створеного ними театру „вірність життєвій правді“, засновники Художнього театру вважали союз з передовими художниками-живописцями свого часу (а такими тоді були майстри школи передвижництва) однією з важливих умов успішної боротьби з фальшю і ремісницькими штампами старої школи. Як справедливо зазначає А. Бассехес[14], на перших порах декораційна реформа провадилась у МХТ навіть рішучіше, ніж решта пунктів його програми оновлення театру. „[...] Коли вперше розсунулася сіра завіса Загальнодоступного театру в Каретному ряді, перед глядачами відкрилися декорації, спеціально пристосовані до неповторних умов життя людського духу в кожному спектаклі. Вони правили немовби ґрунтом, на котрому мало розквітнути мистецтво сценічного ансамблю, вони вражали глядачів своєю правдивістю і допомагали акторові протягом усієї дії жити в образах п'єси. МХТ ішов від зовнішнього до внутрішнього — від шукань нового зовнішнього середовища спектаклю до розкриття його змісту відповідно до того ідеалу вірности життєвій правді, котрий урешті-решт міг бути виражений на сцені тільки новим драматургом і новим актором. Режисер і художник тут свідомо перебирали на себе обов'язки пологового будинку нового театрального стилю загалом“[15].

Отже, саме нові принципи сценографії з'явилися тією оболонкою, тією „плацентою“ (якщо продовжити аналогію А. Бассехеса), у котрій визрівала нова внутрішня і зовнішня акторська техніка, сама природа нової акторської творчости, що пізніше створила систему Станіславського.

Поява декорації-середовища потребувала і нової методики роботи художника над постановкою. Обов'язковою стала присутність художника на репетиції. Поряд з ескізами декорацій та креслень обов'язковим стало створення макета як найбільш адекватного способу проектування просторового вирішення спектаклю. У своїх спогадах художник МХТ В. Симов писав: „Компонуючи макет, я подумки ставав на місце акторів, що ведуть свої сцени. Кожні вихід, ява мною переживалися, і я перевіряв, наскільки відповідає дане розміщення декорацій, бутафорій і реквізиту для певного моменту“[16].

Найважливішим художнім завданням декораторів МХТ була реалізація задуму, знайденого в макеті. Симов вимагав, щоб декорації не здавалися щойно винесеними з майстерні. Вони повинні виглядати на сцені, за його висловом, „обжитими“, тобто нести на собі відбиток внутрішнього світу персонажів. Як влучно зазначив М. Чушкін, художник МХТ „мусив переконати глядача в тому, що **жива людина** входить у **жилу кімнату**, а не актор виходить на сцену з мертвого світу лаштунків“[17].

[14] Бассехес А. И. Театрально-декорационное искусство МХАТ // Театр.— 1948.— № 10.
[15] Бассехес А. И. Художник на сцене МХАТ.— Москва, 1960.— С. 7.
[16] Цит.: Некрасова О. Симов.— Москва, 1952.— С. 13.
[17] Чушкин Н. Н. Симов — родоначальник нового типа театральных художников // Ежегодник МХТ за 1953—58.— Москва, 1961.— С. 389.

Саме тому планування інтер'єрів на мхатівській сцені, а пізніше і на сценах багатьох театрів, зокрема й українських, вирішувалося так, аби глядач (за допомогою відчинених дверей, арочних пройм, вікон і т. д.) міг одержати уявлення про розміщення усіх помешкань будинку або квартири. Величезне значення надавалося якості виготовлення декорацій, достеменності речей, а там, де потребувалася імітація, якість цієї імітації доводилася до рівня мистецтва. Розробляються різноманітні прийоми рельєфного скульптурно-архітектурного оброблення планшета сцени, виготовлення об'ємних дерев, кущів. Використовуються найрізноманітніші ракурси і розрізи кімнат із жорсткими (не писаними, а обклеєними шпалерами) стінами, лиштвою, ліпними карнизами, меблями, що розставлені „спиною" до глядача — відомий мхатівський принцип „четвертої стіни". Життєвій переконливості декорацій сприяло світло, яке почали використовувати не лише для освітлення сцени, а й як засіб художньої виразности.

Багато з цих нововведень було спрямовано не тільки (і не стільки) до глядача, скільки до акторів-виконавців, впливаючи на їхню психофізику. Є багато свідчень того, як декорації Симова та його послідовників сприяли здійсненню внутрішніх психологічних завдань, допомагали акторові знайти на сцені правильне самопочуття. Так, наприклад, декорації IV дії „Чайки" — одна з кімнат в будинку Соріна — настільки правдиво передавали самотність і тужливий настрій її мешканців, що, за визнанням О. Кніппер-Чехової, актрисі в цій кімнаті хотілося кутатися в хустку.

Інший приклад з історії українського театру. Вистава „Останні" М. Горького в київському Театрі імені І. Франка 1937 року — режисер К. Кошевський, художник Г. Цапок. Будинок Коломийцевих — анфілада кімнат — був встановлений на крузі. По ходу п'єси обертанням круга дія переносилася у різні кімнати. Цей прийом був заявлений режисером і художником уже в пролозі:

„[...] Відкривається завіса. Перед глядачем повільно, під елегійну фортепіанну мелодію, що ллється з однієї з кімнат (згодом ми довідуємося, що грає Любов), один за одним пропливають у вечірньому присмерку холодні й непривітні покої дворянського особняка. По сцені тихо, схиливши голову, іде скорботна жіноча постать. Це Софія (Н. М. Ужвій). Ось вона у своїй кімнаті, ось перейшла до похмурої їдальні, обставленої важкими меблями з чорного дерева. Ось, нарешті, потрапляє до покоїв Якова. Тут, у кімнаті цієї хворої, фізично зніveченої людини ще трохи збереглось тепла й людяности. І художник показав це кількома виразними деталями: старовинний камін, ослінчик, який стоїть біля крісла Якова, загальна тепла гама шпалер [...]"[18]

Учасники цієї блискучої постановки зізнавалися авторові статті, що будинок Коломийцевих, анфілада кімнат, у яких не грали, а проживали свої ролі його мешканці, зовсім не сприймалися акторами як декорації, їм здавалося, що вони живуть у цій оселі, і вже це одне утворювало атмосферу абсолютної правди, правди спілкування, правди інтонацій, правди почувань*.

„Поєднання людини із середовищем полягає не в тому, аби це речове

[18] Драк А. Українське театрально-декораційне мистецтво.— С. 46.

* З бесіди автора статті з виконавицею ролі Віри К. Осмяловською.

середовище ставало фоном, — пише Г. Товстоногов, — а в тому, аби людина перебувала з ним у нерозривному зв'язку. Іноді бачиш гарні спектаклі, але артист у них — поза будь-яким зв'язком з навколишнім матеріальним середовищем, і це руйнує правду життя на сцені"[19].

Атмосферу на сцені не можна створити тільки засобами пластики і звуку, кольору, світла, музики, шумів тощо. Атмосферу спектаклю, як ми вже зазначали, мають „грати" актори. Вона — у „душі" актора, у його почуваннях. Допоміжні засоби лише „провокують" акторський апарат, дають йому необхідні пристосування для певного психологічного й емоційного настрою.

„Головне завдання сценографа, — вважає український художник М. Френкель, — створити умови й естетичне середовище для акторів-виконавців, акторів-персонажів"[20].

Виходячи з власного творчого і педагогічного досвіду, М. Френкель настійно рекомендує режисурі у процесі створення спектаклю влаштовувати свого роду передрепетиції „вживання" акторів-виконавців у сценографічне середовище. „Хай актори просто і невимушено „проживуть" у даному середовищі, відчують його, порухаються у ньому, визначать себе в заданому просторі... Сценічне середовище через психофізичні відчуття даного актора спроможне певним чином коректувати виражальні засоби, ланцюг вчинків, допоможе виявити необхідні пристосування, тобто знайти „як" — як зробити на сцені те чи інше"[21].

Атмосферу спектаклю акторам необхідно напрацьовувати, „наживати" і потім у спектаклі — „нести".

Йдеться про дійове освоєння сценічного середовища. Знаходження, „наживання" атмосфери є, власне, одним із важливих ступенів „прив'язування" декорації до наскрізної дії спектаклю, що її вибудовує режисер спільно із сценографом[22]. Це один із найперших, відчутних проявів принципу співрежисури художника, принципу, який виник одночасно з народженням режисерського театру, становленням режисури як мистецтва.

Отже, у структурній тріаді „глядач—актор—декорація" на початку нашого століття відбулися зміни, які зумовили нові комунікативні зв'язки. При середовищній функції сценограф і актор несуть глядачеві інформацію не відокремлено (як при фоновій функції), а в синтезі, впливаючи один на одного і спільно на глядача.

---

[19] Товстоногов Г. А. О профессии режисера.— Москва, 1967.— С. 293—294.

[20] Френкель М. А. Современная сценография.— К., 1980.— С. 101—102.

[21] Там само.— С. 102.

[22] А. Гончаров вважає, що „[...] оформление, образно передавая место действия, должно способствовать и созданию атмосферы спектакля, наиболее благоприятной для выявления сквозного действия". (Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле.— Москва, 1964.— С. 20.)

Arkadiy DRAK

SCENOGRAPHY IN THE STRUCTURAL THEATRICAL SYNTHESIS

Scenography is a structural element of the theatrical synthesis which interacts with other elements on the basis of subordination to the artistic dominant, viz. the stage action. There are three synthesization levels of a performance, based on three scenographic functions: those of the background, tje milieu and the play, respectively. The function of the background enables the spacial-plastic arts to integrate into the theatrical synthesis without losing the essential typical properties. According to the theory of the artistic synthesis, the first level can be defined as an ensemble synthesis. The function of the milieu provides for an interaction type of scenography with other theatrical components accompanied by a partial loss of the Fine Arts typical characteristics. This is an ensemble-organic synthesis. The function of the play requires a complete and absolute merging of scenography with all the components of the performance. Such a synthesis is an organic one. The proposed classification is illustrated by the historical examples of the European theatre, in particular that of Ukraine and Russia.

Ольга КРАСИЛЬНИКОВА

АКТОР У СЦЕНОГРАФІЇ „БЕРЕЗОЛЯ“

Проблему, означену в назві, навряд чи можна представити тільки як входження акторського мистецтва в уже сформовану художню сферу сценографії (хоча такий варіант і можливий, але лише як окреме, нетипове явище). Як і в кожному випадку, коли йдеться про взаємодію двох (чи навіть більше) мистецтв, які становлять третє — синтетичне, необхідно говорити про зіткнення (а подекуди й „багатосюжетну“ боротьбу) двох сфер творчих інтересів: художника й актора. Зіткнення, в якому не обов'язково „перемагає“, „бере гору“ один із них, „терпить поразку“, „поступається місцем“ — інший (хоча знову ж таки такий варіант як поодиноке явище, прикметне для недовготривалого часу, можливий). Переможницею найчастіше виступає **спільна мета**, якій підкорює себе кожне з мистецтв, **творча ціль**, в ім'я якої у третьому, синтетичному, об'єднуються його складові.

У театральному мистецтві таким об'єднуючим началом, яке детермінує зусилля художника й актора, виступають інтереси сценічного твору. Тому, ведучи розмову про взаємодію акторського мистецтва і сценографії, не можна обійти третьої фіґури, основної у створенні вистави як цілісного мистецького твору — режисера. Втім, це не означає, що проблеми, означеної у назві, не може бути взагалі. Режисер присутній у виставі завжди, але, як звичайно, опосередковано: як певна художня ідея, що зцементовує художній твір і котру апріорно поділяють інші автори спектаклю — художник і актор.

Однак режисерська ідея-задум також детермінована — участю-зусиллями тих самих мистецтв-складових: як звичайно, ще при своєму народженні, ще до створення експлікації, режисерський задум допускає взаємопроникнення художницького, наприклад, а відтак набуває нової якости; у час же практичної своєї реалізації, від стадії репетиції починаючи, суттєво „коригується“ акторською грою, — причому саме акторське мистецтво ще до репрезентації глядачеві визначає доцільність, життєздатність будь-якого режисерського задуму.

Детерміноване, однак, і акторське мистецтво, і не тільки режисурою, що генетично запрограмовано в театрі, а й сценографією, яка, на відміну від постановницької ідеї, зовсім не умоглядно, а візуально присутня на кожній виставі (і виступає провідником цієї ідеї, співавтором якої часто

буває і сама). Крім того, якщо її реалії високопрофесійні, талановиті, сценографія впливає не тільки на зовнішній малюнок ролі (завдяки костюмам, розміщенню декорацій і предметів на планшеті і у сценічному просторі), а й на внутрішній, визначаючи манеру, стиль гри актора, — створює атмосферу високої мистецької напруги, інноваційного пошуку, в яких не на „градус нижче“ має стояти актор-виконавець.

Саме такою сценографією, що суттєво, очевидно (і для самих учасників вистави, і для тогочасної театральної критики) детермінувала акторське мистецтво, була „березільська“, причому ця її здатність до „впливовості“, як і загалом високий естетичний рівень сценографії цього театру, одного з провідних сценічних колективів України 20-х — початку 30-х років, прямо залежить від її входження у систему пластичного аванґарду початку XX ст.

Виникнувши як складова загальномистецького процесу, що протистояв реалізмові художніх течій XIX ст., руйнуючи не тільки усталену форму, а й норми її побудови і сприйняття, пластичний аванґард початку нового сторіччя, або інакше **класичний аванґард**, утверджував створення нової естетичної реальности через перетворення предметно існуючої, причому елементи останньої художники використовують як „сировину“, матеріал для побудови. Нова естетична реальність у мистецтві сценографії набувала якости узагальненого образу місця дії. Якщо театрально-декораційне мистецтво XIX ст. (і ще двох століть до нього) зображувало місце дії життєподібно, відповідно до законів класичної перспективи, як живописне тло, то узагальнений образ був втіленням уявлення художника про візуальну змістовність, образотворчу значимість середовища, в якому розгортається сценічна дія. В новій якості сценічне середовище виступало як сценографічна модель конкретної епохи, її пластично-архітектонічний „імідж“.

На сцену повертається єдина декораційна установка, утверджувана раніше в різні (античність, Ренесанс), переважно переломні періоди в розвитку мистецтва, побудована за принципом симультанности, тобто одночасної відповідности кожній наступній сюжетній реалії сценічної дії — а водночас стилю, загальному образу своєї епохи, її просторово-часовим координатам.

Чи не найвпливовішою на українську сценографію 20-х років (у тому числі й „березільську“) серед течій класичного аванґарду був кубізм. І не тільки тому, що через захоплення ним пройшли майже всі вітчизняні театральні художники, які починали свій творчий шлях на початку століття передусім як станковісти: О. Екстер (чия особиста і творча доля була тісно пов'язана з Україною), і А. Петрицький, і В. Меллер, і О. Хвостенко-Хвостов. Найголовніша ж причина впливовости цієї течії полягала в тому, що одна з провідних сценографічних ідей того часу — створення об'ємної, тривимірної декорації — була тісно пов'язана з художньою природою кубізму.

Справедливости заради треба зауважити, що ця сценографічна ідея не є винятковою прерогативою XX ст., вона існувала й раніше, супроводжуючи всю історію розвитку театру, а отже, і оформлення вистав (починаючи від античности, утверджуючись упродовж середньовіччя і Ренесансу), інша річ, що в епоху закріплення позицій так званої сцени-коробки була відсунена на другий план, призабута. На зламі XIX—XX ст. ця ідея

(тривимірного оформлення) почала відроджуватися, укотре „проростати“: роль „фону“ перестала задовольняти не тільки декораційне, а й акторське мистецтво, яке прагнуло більшого узгодження з оформленням і в такий спосіб розширення сфери свого творчого впливу. Як звичайно, у виставах того часу, в усякому разі провідних сценічних колективів — як музичних, так і драматичних, як вітчизняних, так і зарубіжних (як-от мамонтовська Опера, Московський Художній театр, колектив М. Рейнгардта, а також Г. Фукса) на зміну архітектурно-„мальованому“ оформленню з'являються архітектурно-об'ємні декорації. Так, прагнучи створити таку декорацію, яка, „розсуваючи простір“, створювала б на сцені ілюзію безмежности, відомий театральний художник А. Аппіа пропонував замінити старі лаштунки на систему колон, східців, різновеликих станків (їхні точні геометричні лінії, на думку художника, були б не тільки вигіднішим тлом для фіґури виконавця, а й примушували б актора урізноманітнювати свою пластику). Однак важливі ідеї А. Аппіа (як і інших його колеґ за фахом) мали локальніше, навіть у сценічній сфері, розповсюдження, — тоді як ідеї кубізму (як і пластичного аванґарду загалом) мали практично універсальний вплив на мистецтво початку XX ст., у тому й театральне (на останнє, може бути, тому, що зустрілися з „приспаним“, але таким, що вже „пробуджувалося“ прагненням до тривимірного сценічного оформлення). Ними, цими ідеями, захоплювалися не тільки художники сцени, що природно, а й режисери. І це не дивно, оскільки об'ємні, тривимірні декорації створювали нові можливості для побудови мізансцен, пластичного „опрацювання“ цих геометричних форм акторами, причому узагальнений характер такого оформлення спонукав до узагальненого же, нежиттєподібного малюнку ролей акторами, до створення узагальненого, не побутового образу всієї вистави. Так, в етапній для розвитку вітчизняної сценографії виставі Камерного театру „Фаміра Кіфаред“ І. Анненського (1917) глядач бачив нетрадиційну декорацію, створену О. Екстер: об'ємну, тривимірну, умовно-стилізовану, а кожна пластична форма обігрувалася режисером (О. Таїровим) мізансценічно (на величезні чорні конуси-кипариси видиралися сатири, на сходах і кубах-скелях демонстрували свою екстатичну пластику вакханки), створюючи театральний еквівалент кубізму, іншу узагальнену художню реальність.

Із впливом кубізму українська сценографія уперше зустрілася у театрі музичному, ще точніше балетному — на виставах трупи Б. Ніжинської, костюми до яких художник В. Меллер розробляв у стилі „кубістичного бароко“, хоча сама ідея тривимірного оформлення була реалізована в українському театрі ще раніше: у постановках Молодого театру („Цар Едіп“ Софокла, 1918, чи „Горе брехунові“ Ф. Грільпарцера, 1918, де актори особливо виразно обігрували об'ємну деталь: обидві вистави оформив художник А. Петрицький) або ж у славнозвісній виставі „Фуенте Овехуна“ Лопе де Вега у Другому театрі УРСР ім. В. Леніна (худ. І. Рабинович, реж. К. Марджанов, 1919). В оформленні драматичних вистав вплив кубізму, очевидно, позначився насамперед на постановках Першого театру УРСР ім. Т. Шевченка — тих, що були створені художниками А. Петрицьким („Північні велетні“ за Г. Ібсеном, 1921) і В. Меллером („Мазепа-паж“ Ю. Словацького, 1921) — у співдружності з режисером К. Бережним. Так, щоб підкреслити у сценографії традиційну напругу сценічних колізій, жорстку несхитність характерів героїв, А. Петрицький, наприклад, екс-

пресивно загострює форми декорацій і костюмів, підкреслює в об'ємах вуглуватість, а іноді розкладає окремі з них на геометричні площини.

Здобувши тривимірність, декорація на сцені ніби „ожила“, „уподібнилася“ самому виконавцеві, стала „партнером“ для тісного з нею спілкування, включилася у „гру“, тобто стала ігровою — як зовнішньо, так і внутрішньо. Чи треба дивуватися, що в цій взаємній, спільній „грі“ роль ведучого, „основного гравця“ переходила від однієї сторони до іншої: то актор „обігрував“ тривимірний станок (або станки) — так, як раніше лише якийсь з аксесуарів (як уже у згадуваних виставах Камерного театру, оформлених О. Екстер, і Першого театру УРСР, оформлених А. Петрицьким і В. Меллером); то, в іншому випадку, декорація „полонила“ актора — і він ставав її часткою, продовженням, невід'ємною складовою — як у „березільському“ „Газі“.

Перший і другий план оформлення цієї вистави (автор п'єси Г. Кайзер, худ. В. Меллер, режисер Л. Курбас, прем'єра — 1923 р.) займали типові для кубістичної орієнтації різноманітної конфіґурації станки, створюючи емоційний образ „геометричного“ середовища — ворожого, конфліктно протиставленого людині. Це входило в основний задум вистави: вдягнена в одноманітний, кольору сірої глини, маса робітників повільно витікала з-за куліс на сцену, „намазувалася“ на різновеликі станки (волею художника і режисера), демонструючи на тих, що розміщувалися ближче до глядача, живописну „просторовість“.

Театральний ефект містився у чергуванні акту „оживлення“ і „змертвіння“ цієї маси. Враз глядачеві ставало зрозуміло, що перед ним не просто неживий матеріал „глини“, а багатоголовий, багаторукий **живий** організм, що може розкладатися на групи (індивідууми), які, починаючи виконувати ритмічні рухи, знову перетворюються на змертвілі деталі велетенського механізму. У сцені вибуху газу оформлення не тільки мізансценічно вигідно подавало розпластані акторські постаті: це був знову-таки образ поламаної машини, як і образ понівеченої людської долі, тобто актор був на сцені і складовою „механізму“, і персонажем, — отже, існував у двох іпостасях водночас.

Виступаючи як складова сценографії „Газу“, акторська гра виявляла дієвість оформлення, у тій же мірі ігрова декорація розширювала можливості образної виразности творців ролей; безперечно, що такий взаємообумовлений синтез мистецтв поглиблював естетичну змістовність вистав, її мистецьку цінність.

Нові взаємини декорації і актора означали й нові суттєві зміни у структурі мистецтв театрального комплексу: традиційно головну, **центральну** роль акторське мистецтво вже не в змозі було грати. Зауважимо, що ці зміни були характерні для періоду початку XX ст., коли виборювала свої права і позиції, активно входила в систему мистецтв театрального комплексу режисура. Боротьба за лідерство, „прем'єрство“, яка розгорнулася у цій системі, неодмінно означала як применшення ролі одних мистецтв, так і збільшення тих, які нещодавно вважалися другорядними, „допоміжними“, „фоновими“. Ідеї пластичного аванґарду активно сприймаються режисурою ще й тому, що вони — у широкому розумінні цього слова — утверджували „нетрадиціоналізм“, руйнування усталеного і створення на цій основі нової підпорядкованости владних структур у сценічному мистецтві. Тим паче, що режисура як нове утворення у театраль-

ному комплексі виросла з „плоті" і „крові" його складових, запозичуючи їхні ж виражальні засоби. Закономірно, що „чистих" режисерів-постановників у цей період не було (і не могло бути); з'являлися митці-„кентаври", що поєднували в собі таланти двох, а то й більше театральних професій (скажімо, актор-режисер або художник-режисер); причому перша не просто акумулювала певний фаховий досвід, а й ставала сходинкою, підмурком, „джерелом енергії" для оволодіння другою, ще незвіданою. Так, акторами починали в театрі такі відомі режисерри, як А. Антуан і К. Станіславський, О. Брам і О.Таїров, М. Рейнгардт і Вс. Мейєрхольд (а деякі з них і надалі продовжували поєднувати дві професії). І режисерами, і акторами водночас були М. Кропивницький, М. Садовський, П. Саксаганський — корифеї українського професійного театру, а пізніше — Л. Курбас, Г. Юра, М. Крушельницький, В. Василько та ін. Втім, „креслити ескізи декорацій", за власним висловлюванням М. Кропивницького, тобто бути і художником водночас, демонструючи вже не „подвійний", а „потрійний" талант, доводилося і корифеям, — хоча таке прагнення охоплювало багатьох режисерів, які торували шлях своєї професії. Так, Вс. Мейєрхольд стверджував: „Жоден із моїх задумів не буде втілений на сцені в повній мірі до того часу, доки я сам не буду декоратором. А до тієї пори я лише консультант декоратора"[1]. Художниками-режисерами в театрі були М. Акімов, І. Шлепянов (у кіномистецтві — О. Довженко). Втім, якщо говорити про „класичну", показову для історії світового театру — і не тільки цього періоду постать художника-режисера, то це постать Г. Крега (хоча й він починав, і успішно, як актор). Так, одна з основних для його творчості ідея актора-надмаріонетки означала не тільки прагнення „позбавити прем'єрства", „поставити на місце" представника традиційно провідної професії у театрі, а й констатацію того, що актор має бути саме виконавцем — розумним, ініціативним, творчим, але все-таки виконавцем, таким же підвладним волі режисера, як фарба — художникові, як глина — скульпторові. Ця Крегова ідея тому й стала такою відомою, тому й здобула таке широке розповсюдження („розумний арлекін" — так, наприклад, називав Л. Курбас актора у своїх щоденникових записах), що відбивала загальний потяг режисури до самоутвердження у театрі — насамперед як провідника акторської волі у виставі. Так, у „Різдвяному вертепі" (постановці, здійсненій у Молодому театрі Л. Курбасом 1918 р.) режисер запропонував акторам відтворити пластику персонажів лялькового (маріонеткового) театру, розігрувати мізансцени, ніби перенесені з вертепного дійства. Подібно до інших своїх колеґ-сучасників, Л. Курбас усвідомлює для себе раніше незнані можливості постановочної режисури, „рекрутуючи" їх з арсеналу виражальних засобів образотворчих мистецтв, сценографії насамперед. Недарма ця постановка, здійснена в тісній співдружності з художником А. Петрицьким, розцінювалася сучасниками як відхід від принципів акторського театру, збочення у напрямі суто зовнішніх виражальних засобів: „Талант Курбаса має певні ознаки проявлення як талант [...] скульптора, який для проявлення своїх творчих поривів потребує бездушного матеріалу — глину [...] Він більше скульптор, ніж режисер театру, актори ж в даному разі являються без-

---

[1] Мейерхольд Вс. О слиянии режиссера и художника // Театр.— 1974.— № 7.— С. 29—30.

личною масою режисерських замислів"[2].

Те, що було справедливим для Курбаса 1918 р. — часу постановки „Вертепу", відбивало лише частину реалій Курбасової режисури 1923 р.: часу постановки „Газу". Те, що актор на сцені в цій виставі був не тільки „глиною", складовою „механізму", а й живим персонажем, — відбивало важливу еволюцію у світогляді митця. Еволюцію, яка виростала із самої природи сцени, глибокого розуміння її законів: так, глядач міг паралельно захоплюватися формальною знахідкою — і водночас пройматися співчуттям до конкретного трудівника чи трудівників, перетворених за умов підневільної праці на додаток до машини.

Це, до речі, і становило сутність постановницького задуму, в якого були два автори: не тільки режисер, а й художник; на це вказує сам Л. Курбас („У „Газі" вся машина власне і є перетворення"[3]), означивши, що основний образ спектаклю створений передусім за допомогою сценографії, нового типу її взаємовідносин з актором, нових принципів опрацювання акторами декорації, завдяки посиленій взаємообумовленості і взаємодетермінованості обох мистецтв.

Другою після кубізму за своїм впливом на українську сценографію течією класичного авангарду став футуризм з його чільною ідеєю руху, акцентованої динаміки. Подібно до того, як ідея тривимірности існувала в мистецтві оформлення сцени ще до впливу на неї кубізму, ідея рухомої декорації матеріалізувалася у сценографії віддавна. Наприклад, в античному (давньогрецькому) театрі, де відкрита сцена-орхестра визнавала насамперед об'ємні декорації-пристрої, що їх могли обігрувати актори або за допомогою яких (різноманітні підйомники) переміщуватись у просторі (знаменита deux ex machina).

Хитромудрі сценічні пристрої полюбив і активно ними користувався театр середньовіччя, який повинен був, образно кажучи, протягом одного спектаклю і жбурнути героя у пекло, і піднести до раю. І навіть ренесансний театр широко використовував рухомі триграні призми для швидкої зміни декорацій: у кожній з них сидів актор або ж їх обертали виконавці-персонажі. І лише наступні епохи в розвитку сценічного мистецтва, коли утверджувалася сцена-коробка, статизували декорації.

Ідея рухомої декорації до початку XX ст., ще до впливу футуризму, почала запроваджуватися у драматичному театрі вже згадуваним Г. Крегом. Основний смисл цієї ідеї — інтенсифікація ролі декорації у виставі, активізація не тільки „внутрішнього", а й „зовнішнього" її впливу на сценічну дію, уподібнення її функцій акторським, перетворення її на „декорацію-актора", а отже, зрозуміло, тісніші, взаємообумовлені зв'язки двох сценічних мистецтв.

Цій ідеї рухомої декорації, яка вже почала свій рух у сценографії, футуризм надав відчутного **прискорення**, оскільки втілював у виставах динамізм життя урбаністичного міста з його складною поліфонічністю ритмів, синкопічністю „джазового" дихання.

Суворо кажучи, кубізм на українській сцені в „чистому вигляді" практично не існував, а тільки в об'єднаному з футуризмом: для цього „кон-

---

[2] Бондарчук С. Театральні замітки // Мистецтво.— 1919.— № 3.— С. 13—14.

[3] Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України ім. М. Рильського (далі — ІМФЕ), ф. 42/20.

гломерату" було винайдено термін **кубофутуризм**. Так, кубофутуристичним було вже згадуване оформлення до „Мазепи-пажа" Ю. Словацького, де художник В. Меллер побудував не тільки систему різновеликих станків-планшетів, а й систему стилізованих під готику стрільчастих арок, що, обертаючись навколо своєї осі, відтворювали лабірінт покоїв замку Воєводи. Кубофутуристичним багато в чому було й оформлення уже рецензованого „Газу", геометричні станки якого В. Меллер акцентовано динамізував, подавав щоразу, в кожній новій картині, у новому ракурсі.

Чи не найкращим візуальним свідченням, яке дійшло до нашого часу, злиття принципів кубізму і футуризму в українському сценографічному кубофутуризмі, є ескіз завіси до „Містерії-буф" В. Маяковського в Героїчному театрі-студії у Харкові роботи художника О. Хвостенка-Хвостова: це ефектно розкидані у просторі вибухом, такі, що кольорово конфіґуративно свідчать про силу вибуху, різновеликі площини, загострені кути яких, що асоціюються з лезом бритви чи ножа, спрямовані творчим задумом супроти старого світу поневолення.

Якщо ідеї кубізму в українській сценографії драматичного театру 20-х років практично не втілювалися, не об'єднавшись із футуристичними, — то останні навпаки — іноді „проростали" і самостійно: йдеться про використання принципу динамізації декорацій, а водночас і всієї сценічної дії, який, відповідно до своєї природи, легко набував інерції самоприскорення.

Так, не тільки в українському, а й у вітчизняному театрі 1920-х і першої половини цих же років були вистави, які широко використовували естетику цирку. Динамізувалося, „циркізувалося" не тільки оформлення: тепер воно перетворилося на низку знарядь, пристроїв, перенесених з арсеналу „сусіднього" мистецтва. Динамізуючись, балансувала на грані двох мистецтв (а іноді й переступаючи цю грань) театральна вистава (як-от „Пошились у дурні" М. Кропивницького у „Березолі" — 1924 р., реж. Ф. Лопатинський, худ. В. Шкляєв і М. Симашкевич), у якій „гіпертрофія, перебільшення руху актора робили його врешті-решт акробатом, що потребував уже не сцени, а трампліну чи турнікету"[4].

Втім, коли грань, яка відділяє театральне мистецтво від циркового, ставала зовсім тонкою, а небезпека підкорення інерції кубофутуризму очевидною, — захоплення ідеями динамізації оформлення (як і сценічної дії) відійшло на другий план (хоча в „Березолі", як і в українській сценографії загалом, воно втілювалося до рубежа 30-х — інша річ, що з різною мірою інтенсивности).

Так, у „березільській" постановці „Макбета" (1924, худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас) у момент кульмінації, коли головний герой женеться за тінню Банко, геометричної конфіґурації щити, які становили основну складову оформлення, активно включалися в дію. Вони перетворювалися на „персонажів", уподібнювалися акторам, вступали з реальними виконавцями ролей у „гру", коли допомагали Банкові в поєдинку з Макбетом, „служили йому захистом і тим самим у багато разів підсилювали напруження і динаміку сценічної дії" (підкреслення моє.— ***О. К.***)[5].

---

[4] Кисіль О. Новий український театр // Український театр.— К., 1968.— С. 160.

[5] Шмаїн Ханан. Режисер, педагог, учений // Лесь Курбас. Спогади. Статті.— К., 1969.— С. 132.

Динамізація декорацій „Жакерії“ за П. Меріме в „Березолі“ (худ. В. Шкляєв, реж. Б. Тягно, 1925 р.), що досягалася використанням тригранних призм, які легко оберталися навколо своєї осі (відповідним чином декоровані, вони виявлялися то стовбурами могутніх дерев, то масивними кам'яними колонами замку), також „підсилювала напруження і динаміку сцени“.

Те, що було очевидно у сценографічній інтерпретації класики, укотре було очевидним у „березільських“ постановках так званих індустріальних п'єс (сюди входили спектаклі за п'єсами драматургів-експресіоністів, які насамперед і втілювали естетику урбаністичного середовища). Це відбилося у художній платформі „Березоля“ 1923 р.: „Індустріальна техніка й активізм — пафос нашого часу. Тому геть з театру пасивність [...], геть ілюзорність як у грі акторів, так і в матеріальнім оформленні сцени“ [...][6]

Або ще: „Ми прагнемо знищити всі образотворчі моменти в спектаклі, і наші сценічні конструкції як прилади в цирку „нічого не зображають“, вони лише трамплін для розвитку дії“[7]. Тут ужитий Л. Курбасом термін **сценічні конструкції** насамперед загальник, широко використовуваний (у тому числі й самими митцями — на відміну від **кубізм** чи **футуризм**, що так і залишилися на рівні елітарних, для вузького кола) для визначення оформлення, естетика якого протистояла створенню „образотворчих моментів“. Втім, за загальною назвою, яка охоплювала ідеї різних „ізмів“, матеріалізована у сценічних творах, — приховувався і конкретний вплив ще однієї течії класичного аванґарду. Однак народжений у надрах класичного аванґарду **течією** конструктивізм став саме на сцені. Завдяки йому динаміка футуризму, вкрай небезпечна своєю інерцією, регламентувалася жорсткою функціональністю. Адже саме функціональність як основний принцип конструктивізму означала найтіснішу прив'язаність оформлення до актора, яке ставало для дій останнього „трампліном“, знаряддям; водночас воно вже самою своєю присутністю спонукало актора до цих же дій, своєю чергою гостро регламентуючи малюнок ролі.

Функціональність — основна, але не єдина ознака конструктивізму. Другою, в усякому разі найбільш візуально впізнаваною, слід, очевидно, вважати так звану індустріальність: включення в оформлення узагальнених (а іноді й буквально-бутафорських) атрибутів промислового виробництва.

Так, у „березільському“ „Газі“ художник В. Меллер на третьому плані розмістив кран і ферми, чиї чорні силуети графічно чітко „читалися“ на тлі червоної цегли (позбавленої куліс задньої стіни сцени-коробки).

В оформлення „Машиноборців“ Е. Толлера (1924, реж. Ф. Лопатинський) В. Меллер включив величезне „колесо“ — складної форми багатокутник, який обертався. Завдяки художній винахідливості і „площини“ багатокутника, і вільні від нього сектори (коли „колесо“ зупинялося“) „опрацьовувалися“ акторами.

„Індустріалізація“ оформлення відбувалася іноді й тоді, коли це, здавалося, не було викликане завданням сценічної інтерпретації драматургії: так, А. Петрицький, працюючи над „Вієм“ (переробка О. Вишнею відомого твору М. Гоголя, реж. Г. Юра, 1925, Т-р ім. І. Франка), сценогра-

---

[6] Фонди Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Архів театру „Березіль“.

[7] Театральна газета.— 1924.— 20—26 трав.

фію „марсіанського“ акту побудував на конструкціях, — віддаючи данину моді.

Саме завдяки конструктивізмові сценічний простір почав активно освоюватися не тільки художниками (цьому сприяв уже вплив кубізму), а й акторами, — розкриваючи свої „ігрові“ можливості. Художники створювали не просто тривимірні декорації, а **багатоповерхове** оформлення, на кожному з яких актор міг демонструвати і демонстрував свою динамічну пластику. Так, ідея „багатоповерховости“ втілювалась уже — паралельно до інших — кубофутуристичними станками „Газу“. Принцип трьох планів — але не по горизонталі, у глиб сцени, а по вертикалі, трьох рівнів, — був застосований у „Машиноборцях“. Крім основного майданчика, над яким був змонтованиий кіноекран, на сцені було ще кільканадцять узвиш (спеціально для персоніфікованих фіґур Англії, Франції, Сербії та ін.) у „Джіммі Гіґґінсі“ за Е. Сінклером (худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас, 1923, „Березіль“); втім, був ще „ перший“ поверх, вигороджений ширмами (на них наклеєні театральні афіші, „березільські“ зокрема) — де відбувалися основні події з головними героями.

Конструктивістська „багатоповерховість“ характеризувала сценографію не тільки „Березоля“, а й інших українських театрів першої половини 20-х. Так, у виставі „МОБ“ за Е. Сінклером (Т-р ім. І. Франка, сезон 1924—1925, реж. Б. Глаголін) художник О. Хвостенко-Хвостов одну з центральних деталей конструкції зробив схожою на міст: саме на ній (до того ж рухомій), здійнятій над планшетом сцени, навіть більше, ніж на самому планшеті, розігрувалися основні мізансцени.

Основні принципи конструктивізму, про які йшлося, були властиві мистецтву оформлення сцени і в доконструктивістський період, однак саме в театрі 1920-х років вони набули особливої масштабности, особливої впливовости на сценічну дію — саме через активне входження в їх застосування акторського мистецтва, входження, яке відбувалося тільки (це очевидно) через цілеспрямоване „втручання“ режисури.

Важливим художнім засобом, використовуваним у сценічній практиці й раніше, але тільки на початку XX ст. під впливом конструктивізму (як і кубофутуризму), став насправді „ігровим“, а не тільки технічним, було світло, причому його „ігрові“ можливості, може бути, ефективніше використовувалися не в тих виставах, оформлення яких було наповнене „індустріальною“ атрибутикою, а в тих, де для „гри“ світла залишався „незайманим“, хоча б частково, „неосвоєним“ простір сцени.

Так, у вже згадуваному „березільському“ „Макбеті“ всі привиди, що з'являлися перед головним героєм, були „зроблені“ рухом по авансцені снопа світла з-під колосників. А у „Пролозі“ (текст Л. Курбаса і С. Бондарчука, 1927, реж. Л. Курбас, худ. В. Шкляєв) вагому і чи не найбільш виразну частину сценографії вистави становили світлові проекції.

Однією з найбільш вдалих сценографічних робіт „Березоля“, в якій гармонійно, без будь-якої візуальної акцентації, були використані ідеї багатьох течій класичного аванґарду, в тому й конструктивізму та футуризму, стало оформлення „Секретаря профспілки“ Л. Скотта в „Березолі“ (1924, реж. Б. Тягно). Тут на другому плані художник В. Меллер розмістив фасади високих будинків — типовий екстер'єр міста західного типу (це коли оформлення освітлювалося з боку рампи). Коли ж, як за помахом чарівної палички, світло враз вмикалося позаду декорацій — ставав

видимим „кістяк“ цих будинків-споруд: якісь неймовірні риштування — справжнісінькі конструкції, по яких динамічно, як у мурашнику, рухалися актори-персонажі і в яких вони відповідно до перипетій драматургії мізансценічно „заплутувалися“.

Із впливом на театр ще однієї течії класичного аванґарду — **експресіонізму** — пов'язана активізація усіх засобів сценографічної виразности, їх цілеспрямованости на розкриття внутрішнього світу людини. Сценографічний образ набуває значення персонажа, який протистоїть героєві. Це особливо характерне для оформлення тих вистав „Березоля“, які були створені за п'єсами драматургів-експресіоністів (Г. Кайзера і Е. Толлера). Так, створена у „Газі“ з допомогою зусиль художника й актора „машина“, персоніфікована останнім у живий, багаторукий, багатоголовий організм, протистояла окремому персонажеві, з якого „складалася“, бо знецінювала його, деперсоналізувала, перетворюючи на свій механічний „додаток“. Ця ідея протистояння живої людської душі і „механічного“ середовища (що, своєю чергою, мало уособлювати бездушне суспільство) втілювалася і в „Машиноборцях“.

Вагомого впливу абстракціонізму (що здатен передавати різні стани людської душі у формі ритміко-динамічних, складних живописних композицій) на сценографію українського драматичного театру надаремно шукати: художні сили відтягли інші, більш впливові на декораційне мистецтво течії класичного аванґарду (про що вже йшлося). Проте про окремі дані впливу абстракціонізму можна і треба говорити, тому що вони свідчать про прагнення українських театральних художників бути в перших рядах загальномистецького процесу. „Березільська“ сценографія першої половини 20-х років свідомо обмежувала використання кольору: В. Меллер, головний художник театру, разом із Л. Курбасом, головним режисером, віддавали перевагу просторово-динамічним ідеям пластичного аванґарду, для демонстрації сценічних можливостей яких треба було приглушити, суворо дозувати барвистість.

Однак пригадаймо костюм з „Газу“ (не **прозодяг**, а — промисловців, технічної еліти, військовиків, на які були нашиті яскраві кольорові стрічки — абстрактного малюнка, який сучасники розшифровували по-різному). В усякому разі очевидно, що художник ставив перед собою складне завдання: не викликати цими вигадливими костюмами ніяких конкретних асоціацій (із конкретними країнами, конкретними арміями), водночас викликати — але асоціації загального порядку (за аналогією з драматургією, дія якої могла відбуватися безвідповідно в будь-якій західній країні), однак емоції запрограмувавши дуже чітко (так, абстрактний малюнок на плечі Офіцера найбільш асоціювався з мішенню).

Запровадження ідей класичного аванґарду в українській сценографії відбувалося надзвичайно інтенсивно (незважаючи на складний історичний час, матеріальні нестатки театрів, що не могло не позначитися на декораційному оформленні вистав). Чи не найбільш інтенсивними були темпи „березільської“ сценографії: за три з невеличким роки, від часу заснування (1922) і до середини десятиріччя (1925) в оформленні вистав цього театру окремо й разом, у сукупності, знайшли своє красномовне, переконливе втілення ідеї кубізму, футуризму, конструктивізму, експресіонізму і навіть абстракціонізму.

Справедливо писав Л. Курбас: „Особливе місце у справах матеріального оформлення театру займає Вадим Меллер [...] Він провів на сцені „Березіля" всі ті етапи формального експериментального процесу, що одночасно відбувалися на всіх європейських сценах. Це першорядний майстер. В цілому ділянка матеріально-художнього оформлення у нас на найвищому рівні"[8].

Інтенсивність запровадження ідей класичного аванґарду в українську сценографію супроводжувалася, як це часто буває, художнім максималізмом. У межах однієї вистави, не чекаючи наступної, реалізовувалися ідеї чи не всіх „ізмів". Або, якщо митець надавав перевагу якійсь одній з течій пластичного аванґарду, — то прагнув в одній виставі продемонструвати всі можливості, усі її виражальні засоби, відпрацювати ту чи іншу ідею (чи групу ідей), навіть суто формальну. У таких випадках подекуди на другий план відходили сценічна привабливість, бажання бути сприйнятим глядачевою аудиторією. Так, незважаючи на прохолодне сприйняття публікою „березільської" постановки „Газу", В. Меллер і в подальших „Машиноборцях" суворо дотримується „букви" конструктивізму. Навряд чи в даному разі досвідчений художник був слухняним виконавцем волі молодого режисера Ф. Лопатинського, навряд чи ним керувало тільки бажання епатувати публіку, яка у своєму загалі погано сприймала декораційні „ізми" (хоча прагнення до епатації глядача прикметне для сценографії 20-х років). Скоріше В. Меллер послідовно і по-вчительськи вперто демонструє переваги конструктивізму: підкреслену функціональність — вигідну для розкутої акторської пластики, тривимірність і просторовість оформлення, усі „поверхи" якого акторами опрацьовані, динаміку конструкцій (як на загальнодекораційному, так і на атрибутативному рівні), що легко використовується виконавцем чи сполучається з його динамікою. У цій художницькій послідовності, упертій демонстрації у межах однієї вистави максимуму переваг конструктивізму (як і футуризму) відчувалося художницьке ж передбачення недовготривалости часу, відпущеного „буянню" ідей класичного аванґарду. Таке інтуїтивне передбачення було характерне не тільки для українських сценографів, а й для російських, скажімо (їх об'єднували спільні історико-соціальні реалії: достатньо згадати хоча б конструктивний максималізм Л. Попової у „Великодушном рогоносце" Ф. Кроммелінка, 1992, в режисурі Вс. Мейєрхольда). Як відомо, „ліві" художники підтримали „лівих" політиків (тоді як митці традиційної естетичної орієнтації зайняли очікувальну, якщо не ворожу позицію): їх зближували ідеї кардинальних реформ — в одних у мистецтві, у других — у соціальній перебудові світу. Саме тому, незважаючи на те, що ліве мистецтво було далеке від естетичних уподобань керівників нової влади (їм більше імпонував реалізм XIX ст., зокрема творчість „передвижників"), — на певний час (але важливо підкреслити: на короткий), саме ліве мистецтво зайняло провідне місце, було підняте нібито в ранґ державного. Проте із середини 20-х років усе починає повертатися на „круги своя". Ліве мистецтво — і не тільки у сценографії (у живописі, графіці, як і в літературі тощо), що не було сприйняте широкими народними масами, оскільки потребувало високої художньої освіче-

---

[8] Курбас Л. Шляхи „Березіля" // Вапліте.— 1927.— № 2.— С. 14.

ности, якої ці маси не мали і просто не могли мати, — починає відчувати різке охолодження з боку нової влади, яка, спираючись на маси, пильнувала свій авторитет і вже не бачила потреби приховувати свої художні симпатії і антипатії, тим паче, що вони виявилися „масовими“.

Охолодження до реалізації у сценічній практиці ідей класичного аванґарду як з боку нової влади, так і з боку глядача (який поперва із цікавістю, хоча й без особливого захвату сприймав експерименти), на якого так розраховували і художник, і режисер, і актор, — сприймалося болюче, а водночас означало потребу виконання нового соціального замовлення. Але легко перебудовуються тільки епігони (швидко видаючи „на-гора“ очікуваний „мистецький продукт“), справжні митці не хотіли й не могли легко зрікатися учорашніх уподобань, використовували найцінніші ідеї пластичного аванґарду і надалі (більшою або меншою мірою), розуміючи не тільки естетичну цінність і закономірність, а й неминучість їх виникнення у загальномистецькому розвитку. „Не перехворівши у своїй творчості конструктивізмом, — не можна думати про справжню завершеність художнього продукту“[9], — писав Л. Курбас. Зрозуміло, що в даному разі в наведене формулювання конструктивізму вкладаються, користуючись висловлюванням цього ж митця, „усі етапи формального експериментального процесу, які відбувалися одночасно на всіх європейських сценах...“, інакше: усі етапи освоєння ідей класичного аванґарду, через які в першій половині 20-х років пройшов „Березіль“. Симптоматично, що цю Курбасову позицію принципово поділяли й інші митці його театру — і не тільки учні-режисери чи художники, що природно, а актори, які, вірогідно, найбільш потерпали від „відділення фактури від людини і механізації фактури“. Їх, в усякому разі найбільш зрілих митців, не стурбувала навіть відсутність успіху в глядача (зокрема рецензії на вистави „Нові ідуть“, „Людина-маса“, „Машиноборці“ раз у раз вказують на „вимуштрувану масу“, „незрозуміле кружляння юрби“, „сомнамбули у спецодягу співуче розмовляють, простягають руки, метушаться [...]“[10]). Так, молодший з корифеїв українського театру І. Мар'яненко, який у своїй статті „Конструкція і театр“ нарікає на „бігання по сходах“, котрі скриплять і хитаються“, усе ж підкреслює, що декорацію майбутнього уявляє собі саме як конструкцію, означивши її як „ асоціативну“[11].

1925 р. Л. Курбас зазначив, що в „Березолі“ відбувається перенесення „точки ваги“ з „літератури, художника на актора“[12]; цими словами було підведено риску під першим етапом взаємодії „березільських“ сценографії і акторського мистецтва. Розпочинався етап другий. Рішучу зміну курсу свого театрального корабля, те, що „час режисерських експериментів минає“, сам Л. Курбас пояснив насамперед зовнішніми причинами: „Якщо є Ільїнський або Бучма, вистава виграє дуже й дуже“[13], — тобто успіхом вистави в публіки, запитами тогочасної аудиторії, тогочасної дійсности. Хоча були, безсумнівно, і внутрішні, суто творчі причини. „Де

[9] Див.: Курбас Л. „Березіль“. Із творчої спадщини.— К., 1988.— С. 272.

[10] Мандельштам О. „Березиль“ // Красная газета: вечерний вып. (Ленинград).— 1926.— 17 июня.

[11] Нове мистецтво.— 1928.— № 7.— С. 5.

[12] Курбас Л. „Березіль“...— С. 258.

[13] ІМФЕ, ф. 42/6.

тільки є питання форми чи питання конструкції і чим більше талановито ці питання розв'язані, тим у більшій мірі вони є продуктом того переживання просторового, музикального чи психологічного, залежно від того, в якій площині творець звик уявляти"[14], — це висловлювання Л. Курбаса стосується не тільки методу роботи актора над роллю у „Березолі", а й тієї якісної внутрішньої перебудови, яка відбувалася у системі мистецтв — складових вистави на шляху від театру „акцентованого впливу" до театру „акцентованого вияву".

У тій мірі, в якій напрям курсу Курбасової театральної політики зміщувався з орієнтиру „художник" на орієнтир „актор", у тій же мірі „центр тяжіння" „березільської" сценографії перемістився із зовнішньої дійовости на внутрішню. Декорація залишається ігровою, але вже менше побудованою на безпосередньому, прямому, візуально очевидному її обігруванні акторами, а більше — на опосередкованому. Крім того, декорація стає більш „акторською"; на сцені між акторами-виконавцями завше існує два типи взаємодії: перший — безпосереднього контакту, другий — безконтактний, коли за допомогою слова, погляду, міміки створюється енерґетичне поле взаємодії; навичок цього другого типу „взаємодії" і набуває сценографія. З делікатністю досвідченого актора, який знає собі ціну і котрому, щоби бути по-справжньому оціненим публікою, не треба весь час займати авансцену, — декорація переходить на другий план, традиційно опікується і третім, вивільняючи перший для актора-виконавця. Прикладом можуть бути вже згадувані декорації „Секретаря профспілки", які несуть на собі риси перехідного, міжетапного періоду. Розміщені на другому й третьому планах, вони водночас не були тлом (а якщо тлом, то лише в окремих епізодах), а несли в собі експресивний образ (згадаймо риштування-сіті, в яких заплутуються персонажі вистави), який не тільки наснажував виконавців, а іноді й коментував перипетії складних суспільних протиріч, образ, з яким інакше, як із партнером по сцені, не могли будувати малюнок своїх ролей актори.

Ідеї класичного аванґарду продовжують реалізуватися в оформленні „березільських" вистав і з приходом нового етапу взаємовідносин сценографії і акторського мистецтва, — щоправда, зовнішні, суто візуальні прояви різних „ізмів" стають менш очевидними: реалізовуються саме ідеї, їх конструктивне начало, а не їх „гострі кути". Так, у тому ж „Секретарі профспілки" конструкції оформлення висвітлювалися (у прямому розумінні — лампи вмикалися за ними) лише тоді, коли це потрібно було за логікою розвитку сценічного образу — щоби підкреслити функціональну залежність, примусову динаміку персонажа від середовища, що його оточує, детермінує його поведінку.

Складається іноді враження, що художники в цей другий етап подекуди навіть іронізують над цими зовнішніми, що вже стали модою, штампами, упослідувані апологетами від мистецтва, зовнішніми проявами конструктивізму. Чим же інакше можна пояснити, що сукню Проні Прокопівни з вистави „За двома зайцями" М. Старицького у „Березолі" (1925, реж. В. Василько) художники В. Шкляєв і М. Симашкевич розмальовують геометричними фіґурами: аякже, „найновіший" геометризм досяг нарешті і міщанських кубелець!

[14] ІМФЕ, ф. 42/19.

Конструктивістські риштування на сцені розбудили художницьку (а за тим і глядачеву) любов до непідробної фактури матеріалу (дерева, заліза), з якого їх, до речі, і виготовляли. Так, уже починаючи з „Комуни в степах“ М. Куліша (1925, реж. П. Береза-Кудрицький, худ. В. Шкляєв і М. Симашкевич), у „березільській“ сценографії широко опрацьовується фактура дерева (дошки, з яких збиті візки і тачки, нехитрий, дерев'яний же хазяйський реманент), верболозу (тини), соломи (стріхи, просто оберемки). Використання непідробної фактури матеріалів надавало можливість одним чи кількома штрихами конкретизувати місце дії, „заземлити“ його, — а це особливо було важливо при тому, що загальний характер „березільської“ режисури (як Л. Курбаса, так і його учнів), а водночас і сценографії, — тяжів до умовності, філософського узагальнення. Це характерно для оформлення не тільки вистав, створених за п'єсами т. зв. сільської тематики, як-от „97“ М. Куліша (1930, худ. В. Меллер, реж. Л. Дубовик), „Диктатура“ І. Микитенка (1930, худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас) чи „Хазяїн“ І. Карпенка-Карого (1932, худ. В. Меллер, реж. В. Скляренко), а й для інших. Скажімо, „Золотого черева“ Ф. Кроммелінка (1926, худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас), прем'єрою якого „Березіль“ розпочав свій харківський етап. Тут художник навмисне акцентував на фактурі старовинних (під „дуб“) меблів, начищеного металевого посуду, фарбованого полотна спідниць і сорочок, дерев'яних (аж перестукували!) черевиків.

Фактурна „непідробність“ створювала один естетичний полюс (назвемо його „патріархальним“), він був потрібен художникові, щоби протиставити йому інший (назвемо його відповідно до поширеної термінології 20-х років „капіталістичним“: численні щити-плакати демонстрували переконливі візії цього світу); між цими естетичними полюсами виникала напруга, яка давала змогу рельєфніше висвітлити колізії п'єси (буржуа з'їв своє золото, щоби воно не дісталося нащадкам), побудувати гостропластичні мізансцени.

Створення двох естетичних полюсів (як звичайно, один із них — звичайних, буденних, приземлених реалій), протиставлених у сценографії, — примітне і для інших вистав „Березоля“. Скажімо, „Мини Мазайла“ (1929, худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас), де над традиційно-міщанським умеблюванням помешкання головного героя високо в „повітрі“ ширяли геометричні лінії: художник використав популярний у 20-ті роки (що виник під впливом ідей класичного аванґарду) мотив **космічного**, щоби глядач, не тільки зважаючи на жанр п'єси (комедія), а й з позицій філософсько-історичних осмислював домінантну тему **українізації**.

Існування двох естетичних „вимірів“ у сценографії детермінувало й акторську поведінку на сцені: необхідність обігрувати декорації, речове оформлення кожного з „вимірів“ накладало свій відбиток, змушувало до майстерної віртуозності при переході від одного стану до іншого. Так, сценографія уже згадуваної вистави „Пролог“ (1927, текст Л. Курбаса і С. Бондарчука, реж. Л. Курбас, худ. В. Шкляєв і М. Симашкевич) була побудована, з одного боку, на світлових проекціях (гігантські рухомі тіні хресного ходу, сцени розстрілу), з другого — на окремих речах-деталях, що, як звичайно, конкретизували загалом умовне оформлення, причому перша іпостась оформлення помітно домінувала над другою; за цим таїлася логіка художнього задуму: в тих сценах, де з'являлися світлові про-

екції, ніби відчувався хід Історії, тоді як речове оформлення покликане було насамперед конкретизувати місце дії (наприклад, червоні банкетки, розставлені півколом по авансцені в поєднанні з двоголовим жерстяним орлом, що коштовно виблискував при відповідному освітленні, становили важливі зорові орієнтири оформлення палацу).

Світлові рухомі проекції будувалися з допомогою акторів: це був спільний витвір художників і акторів (і, певна річ, режисера), як „машина" у згадуваному „Газі", — але, на відміну від останнього, у „Пролозі" поєднання зусиль митців йшло не тільки і не насамперед по лінії зовнішньої дієвости, а навпаки: дієвости внутрішньої. Гра актора в такій сценографії вимагала від нього особливої майстерности, адже психологічний малюнок ролі мав поєднуватися з гранично чіткою пластикою, фіксованою потужним освітленням; крім того, актор мав урахувати „партнерство" тіні чи „царства тіней" на сцені, співвідносити свою гру з цією реальністю, котра виступала як інший естетичний „вимір".

Предмет на сцені не завжди тільки конкретизував місце дії, а іноді підносився художником до значення символу і в такій іпостасі обігрувався актором. Так, у сцені святійшого Синоду художники, максимально вивільнивши простір сцени, акцентували на величезному, над усякі розміри, столі, перед яким кожен відчував себе приниженим прохачем: уособлення всемогутнього чиновництва; за цим столом сидів Побєдоносцев (М. Крушельницький). Розвінчування всемогутнього чиновництва, як і самого історичного персонажа, „обігрування" стола-символу починалося тоді, коли Побєдоносцев підіймався над ним, і ставало очевидним, що він стоїть на кволих ногах карлика (гіперрозміри стола подвоювали враження диспропорції фіґури). Важливий сценічний образ-метафора, кардинальний для сценічної інтерпретації — такий Л. Курбас називав **перетвореннями**, — був здійснений за допомогою об'єднаних зусиль двох мистецтв: художника й актора.

Для мистецької природи „Березоля", для знакової системи цього театру (здекларованої і послідовно реалізованої у виставах) характерна подача „цілого" через його „частину", „фраґмент" (завдяки тому, на думку Л. Курбаса, у глядача виникне „велика кількість асоціативних процесів", що і становить основний ефект продуктивної дії кожного мистецтва, у тому й сценічного). Ця мистецька природа „Березоля" послідовно „проростала" і в його сценографії, як звичайно, ніколи не переобтяженої, просторово не „затиснутої" (просторово „розкутим" — для побудови складного пластико-динамічного малюнку, образно узгодженого з оформленням, почувався і актор), де кожна деталь була багатозначна, грала кілька ролей водночас і була „театром" якщо й не „одного актора", то обмеженої кількости „акторів". Так, церковний олтар із вистави „97" був знаком не тільки конкретного Божого храму, куди незаможники прийшли одбирати майно, а й середовищем, де відбувався гострий конфлікт між новою владою і оплотом споконвічних традицій; плетений тин у цих же „97" (що стояв не тільки на планшеті, а звивистим малюнком ручаївся по кулісах і сірому заднику) — не тільки прикметний знак сільського житла, а й символ тих плутаних, собі ж мудро-плетених манівців, якими віками ходило-блукало українське селянство в пошуках правди й щастя.

Багатоaccessолевість, символічна наповненість конкретної деталі оформлення часто сягає рівня перетворення, сценографічного образу, наскрізного

для усієї постановницької інтерпретації. Так, сцена змови сільських багатіїв з „Диктатури“ І. Микитенка (1930, худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас) відбувалася у такій декорації: затемнена, практично порожня сцена, промінь неяскравого світла вихоплює групу людей, що розмістилася в якійсь улоговині, над якою чітко вирізьблюються контури кількох похилених хрестів; акцентуючи на асоціаціях з кладовищем, художник підкреслює історичну приреченість куркульства, одну з основних позицій постановочного рішення.

На другому етапі взаємодії сценографії та акторського мистецтва, що хронологічно збігається з початком харківського періоду діяльности „Березоля“, в оформлення вистав цього театру, в його сценічний костюм, як, до речі, і в українську сценографію того часу загалом, повертається образотворчість. Аскетизм оформлення перших пореволюційних років (викликаний передусім матеріальною скрутою більшости театрів) і першої половини 20-х років (коли, прагнучи чистоти стилю того чи іншого напряму, митці радше застосовували палітру графіки, ніж палітру живописця) наскучив публіці, — і це не могли не відчувати художники театру. Крім того, у „Березолі“ зокрема, де відбувалося перенесення акценту із зовнішньої дієвости оформлення на дієвість внутрішню, декорація (вивільнивши найбільш ігровий майданчик-авансцену для актора) пригадала, образно кажучи, що вона є „актрисою“ драматичного театру із зрозумілим для цієї професії прагненням мати зовнішньо ефектний, сценічно привабливий костюм, а не спортивну уніформу-трико, єдино можливу, скажімо, для циркової гімнастики.

Ця образотворчість, що її деякі критики розцінювали як візуальний знак повернення „Березоля“ до „здорового реалізму“[15], очевидна ще в „Золотому череві“ (наприклад, у костюмах: у Капрала — півнячий шолом, чоботи з величезними підборами, основний колір — червоний, задерикуватий), повною мірою виявилася у створеному в тому ж 1926 р. спектаклі „Седі“ за С. Моемом і Д. Колтоном (худ. В. Меллер, реж. В. Інкіжинов). І не тільки в костюмах (особливо ефектних, екзотичних у тубільців, виконаних у жовто-червоній гамі, що нагадувала гаряче сонце і розпечений пісок узбережжя далекого тихоокеанського острова, де відбувалася дія), — а й у декораціях, фактура яких імітувала бамбук, але настільки майстерно, ніби була справжня (ефект непідробної фактури матеріалу!). Однак (цікава деталь) за своєю архітектонічною побудовою (двоповерховий південного типу готель із відкритими терасами) ці декорації нагадували (найбільш досвідченим критикам, як-от П. Руліну[16]) „конструкції“: тобто плідні ідеї пластичного авангарду, апробовані в перших виставах „Березоля“, послідовно втілювалися його художниками, незважаючи на нові віяння сценографічної „моди“.

Утвердження образотворчости в „березільській“ сценографії завжди поєднувалося з використанням багатоpолевої, символічно наповненої деталі (і ніколи не межувало з переобтяженням сцени декораційними побудовами). Прикладом може бути оформлення так званих видовищних ви-

---

[15] Туркельтауб І. На шляхах революційного театру // Червоний шлях.— 1927.— № 2.— С. 226.

[16] Рулін П. Два сезони в „Березолі“ // Рулін П. На шляхах революційного театру.— К., 1972.— С. 135.

став, як-от оперети „Мікадо“ А. Салдівена й У. Ш. Джільберта (1927, худ. В. Меллер, реж. В. Інкіжинов). Вже сама гама кольорів: чорно-біло-червона, як на лакованих японських мініатюрах, вишукано-стримана, а водночас енергійно наповнена, символізувала протиборство двох сил (так, лірична героїня Юм-Юм вдягнута в усе біле, її суперниця у чорне), торжество кохання. Ось лірична сцена побачення: величезний темний простір сцени — це ніч-небезпека (уособлення підступности ворогів), що оточує, чатує на закоханих; мініатюрний місточок через водоспад, традиційні для японської лірики квітуча дика вишня-сакура і соловей, унизу блищить проти місяця вода (то світло падає на відповідно погнуту білу жерсть); на місточку зустрілися закохані: Юм-Юм і принц Нанкі-Пу.

Сценографія вистави й акторські роботи об'єднані спільною „грою“: так, у сцені втечі принца з дому герой лише вдає ходу, а зменшується, демонструючи пройдену відстань, будівля, від якої він віддаляється (художник демонструє кілька макетів — пропорційно зменшуваних — одного й того ж ефектно зробленого палацу імператора Мікадо). Спільна „гра“ художника й актора продовжується і в костюмі: так, перший вкладає під пахву міністрові фінансів величезну рахівницю, а другий, тобто актор, спровокований цією виразною деталлю, природно обігрує її у виставі. І не тільки в костюмі: роздратований втечею сина, імператор рве на собі волосся; художник виготовив перуку таким чином, що кожне пасмо закріплювалося спеціальним зажимом; один порух руки актора — і вже чверть голови лиса! Так відповідно до жанру твору і постановочної концепції розвінчувалася „оперетковість“ почуттів імператора Мікадо.

Наявність двох етапів взаємодії сценографії і акторського мистецтва в „Березолі“, рубіж, що проліг між ними в середині 20-х років, зовсім не означає, що на другому етапі не могли з'явитися сценічні твори „об'єднаного досвіду“: такою стала постановка „Диктатури“ І. Микитенка. Режисер Л. Курбас спрямував п'єсу, що тяжіла до реалістичного побутописання, у зовсім інше русло: у підсумку з'явився симбіоз жанрів (елементи драматичної і оперної вистав), химерне переплетення естетичних вимірів (кожна конкретна колізія мала як конкретно-реальне значення, так і символічно-узагальнене); складність завдань, висунутих сценічною інтерпретацією, не тільки потребувала максимального напруження усіх творчих зусиль, усього досвіду творців вистави, а й активно „провокувала“ їх.

Такого зовнішньо дійового оформлення, як у „Диктатурі“, сцена „Березоля“ не бачила з часів „Газу“ й „Машиноборців“. Як і в тих виставах, що з'явилися на світанку діяльности театру, в сценографії „Диктатури“ були послідовно втілені ідеї пластичного аванґарду, насамперед конструктивізму і футуризму. Так, усю сцену від рампи до високо відкритого радіуса займає похилений станок із вистругандх нефарбованих дощок (фактура дерева наскрізно пройде крізь усю сценографію цієї вистави як „знак“ сільської тематики; ця ж фактура (щоправда, „пригашена“ світлом) присутня і в першій сцені на заводі, акцентуючи на візуальних асоціаціях багатьох змістовних паралелей, що були закладені у драматургії і посилені у сценографічній інтерпретації). Станок складався з окремих частин-планшетів, які могли рухатися угору або по вертикалі, або ж нахилялися „під кутом“, створюючи різноманітні „пагорби“. Підкреслений динамізм оформлення був спрямований у русло функціональности, декорації інтенсивно обігрували актори. Так, другий (якщо рахувати від рам-

пи) планшет, піднятий на різну висоту, трансформувався то в підвісний міст-естакаду заводського цеху, то у стіл хати куркуля. Між планами залишалися щілини, по яких на станок виїздили і рухалися різні предмети, як-от вози у сцені „їзди наввипередки“ Малоштана і Чирви або човни — у сцені катання Гусака і Параньки. „Більш рухомої і складної системи різних трамплінів, що рухаються по горизонтальній і вертикальній лінії, правду кажучи, нам ще не доводилося бачити. Хоча більшої впорядкованости і виконання вузько цільового призначення також рідко траплялося зустрічати. Все оформлення спектаклю [...] усі його елементи підкорені одному завданню і самими послідовними змінами виконують рухомий малюнок п'єси“[17].

Закономірно, що, застосовуючи увесь попередній досвід побудови функціонально-динамічних декорацій, В. Меллер плідно використовує усі „поверхи“ сценічного простору: так, „другий поверх“ утворює уже згадуваний міст-естакада з першої дії, по якому пробігають робітники; „поверх нижче першого“ сприймається як реально існуючий, коли завдяки рухові планшета на сцену не виходили, а „подавалися“ групи персонажів (як-от у сценах „Сільрада“, „Мітинг“). Перебування героїв на тому чи іншому „поверсі“ завдячувало іноді не тільки рухомій „грі“ планшетів, а й світлу (як-от у вже згадуваній сцені змови сільських багатіїв на кладовищі).

Втім, зовнішньо ефектна динаміка сценографії „Диктатури“, доповнена динамікою акторського мистецтва, водночас поверталася іншою своєю стороною, іншою іпостассю. Уже сучасники вистави підкреслювали, що ефектним рухом планшетів художник створював певну „машину“ (додамо, щось на зразок „машини“ в „Газі“, також побудованої спільними зусиллями сценографії і акторського мистецтва): „Глядач увесь час протягом вистави відчуває [...], що дія провадиться завдяки машині, і ці сільські побутові сцени [...] ніби підпорядковані силі машини, силі тої волі, що керує цими машинами“[18]. Далі Л. Болобан непрямо формулює, що в цій машині малося на меті втілити поняття, винесене в заголовок п'єси й вистави. На наш же погляд, „машина“ мала, безперечно, ще ширше тлумачення: асоціювання щонайменше з ходом Історії. В усякому разі, коли у сцені „таємної вечері“ сп'янілі багатії починають співати „Рєвела буря“, стоячи на підлозі (на своїй землі), поклавши руки одне одному на плечі (консолідація інтересів!), починала рухатися (планшети ж бо рухомі) підлога під їхніми ногами, наче жива істота! Намагання персонажів втримати рівновагу (у цій сцені „гра“ сценографії і акторського мистецтва була неминуча) закінчувалося невдачею; символіка постановницької знахідки не потребувала коментарів! Додамо, що означена сцена являла собою красномовний приклад як зовнішньо, так і внутрішньо дієвої декорації, причому сценографічний образ виступає у ролі „персонажа“, що протистоїть „героям“ (реалізація однієї з основних ідей пластичного аванґарду, підказаної естетикою експресіонізму).

Увесь художній досвід щодо запровадження у сценографії „Березоля“ багаторолевої символічної деталі знайшов своє втілення і в „Диктатурі“. Вже у згадуваній сцені „таємної вечері“ на першому плані стояв довжелезний стіл (піднятий планшет), застелений білою з квітами-плямами

[17] Болобан Л. Подвійна перемога // Радянський театр.— 1930.— № 3—5.— С. 51.
[18] Там само.— С. 53.

скатертиною, на якій — посуд величезних розмірів (як не для людей), ущерть заповнений наїдками й напоями; між мисками-посудом — жіночі фіґури, випечені з тіста (акцентувалося на фактурі рум'яного печива), схожі на гігантські великодні паски. Цей стіл-натюрморт, „вибудуваний" художником за законами ефектної образотворчости, відігравав і суто утилітарну роль: називав і речово доповнював місце дії конкретної сцени і, безперечно, символічну: був „знаком" ненажерливости і розпущености сільських багатіїв. Зрозуміло, що в декораційності такого стола-символу актор не міг почуватися інакше, як між двома естетичними „полюсами", покликаний був демонструвати малюнок ролі, який поєднував у собі риси побутової правдоподібности і символічного узагальнення.

Ще з одним показовим прикладом створення багаторолевої деталі (втім, це той унікальний випадок, коли сценографічна деталь виступала водночас і декорацією), її складнопобудованого акторського „обігрування" зустрічаємося у відомій сцені з „хатками": на планшеті розміщено кілька маленьких бутафорських садиб (хатка й земельна ділянка довкола неї огороджені тином), біля кожної — хазяїн, що ревно леліє і стереже свою маєтність. Метафорична наповненість сцени очевидна, водночас очевидно й те (хоча детальних описів акторських робіт у цій сцені не залишилося), наскільки складним, нетрадиційним, символічно наповненим мав бути малюнок ролі кожного з персонажів!

Ідея „номер один", наскрізна, що об'єднувала всі течії пластичного аванґарду, — це створення нової естетичної реальности через переінакшення, **перетворення** реальности предметно існуючої. Елементи останньої використовуються як „будівельний матеріал", але вони, як звичайно, змінені, деформовані (у своїх розмірах, пропорціях, просторових відношеннях — один щодо іншого, у причинно-наслідкових зв'язках). Ця ідея проходить крізь сценографію усіх (практично без винятку) „березільських" вистав, бо співзвучна творчому методу Л. Курбаса, хоча є усі підстави вважати, що сама ідея **перетворення** була навіяна впливом образотворчого мистецтва[19], втілюється як загальна (іноді навіть не локалізуючись, не конкретизуючись у вплив якоїсь однієї течії пластичного аванґарду). Так, ще в „За двома зайцями" М. Старицького (1925, худ. В. Шкляєв і М. Симашкевич, реж. В. Василько) інтер'єр вулиці, зокрема фасади будинків (декорації другого і третього планів), були помітно деформовані, „нервово" викривлені: не тільки ветхість будівель демонстрували молоді художники, учні В. Меллера (у цій виставі вчитель допомагав їм), а й те, що середовище „викривилося" під впливом моральних цінностей персонажів, що в ньому мешкали (у виставі акцентувалося на згубній силі міщанства й міщан нового часу!). Вплив естетики експресіонізму на цю виставу відчутний (сценографії надано рис живого персонажа), але обмежений: молоді художники йшли скоріше від загальної ідеї класичного аванґарду шляхом деформації реалій предметного світу (використовуючи не тільки сценографічний досвід, а й безпосередньо „образотворчий": так, у даному разі доречні паралелі з творчістю М. Шагала).

Сценографія першої дії „Народного Малахія" М. Куліша (1928, худ.

[19] Так, ведучи розмову про те, що формувало його творчий світогляд, сам Л. Курбас не раз підкреслював: „Якщо і можна говорити про якісь конкретні впливи [...], то їх слід віднести тільки до малярства: від Сезанна до Пікассо [...]" // ІМФЕ, ф. 45/5.

В. Меллер, реж. Л. Курбас) являє собою складне, колажного типу поєднання інтер'єрних і екстер'єрних деталей. Художник інтенсивно (колірно й лінійно) візуально насичує простір сцени тими орієнтирами міщансько-провінційного середовища, які могли дати уявлення не тільки про місце дії „зовнішніх“ перипетій, а й місце дії „перипетій внутрішніх“, тобто світоглядних орієнтирів Малахія Стаканчика, які й визначили, урешті-решт, його нестандартну для свого оточення поведінку.

Порушення просторових і причинно-наслідкових зв'язків, які існують між інтер'єром і екстер'єром, — це творча інтерпретація загальної ідеї пластичного аванґарду, підхід митця, покликаний зробити сценографію „психологізованою“, внутрішньо дієвою, тобто такою, яка або відображала домінантний емоційний стан героя (чи групи героїв), або „вводила“ його в цей стан. Так, у сцені божевільні художник вибудував коло з елементів пізнього ампіру, ґрат і стін — і „замкнув“ це коло так, що його безвихідність була фізично відчутна і для глядачів. Що ж стосується акторів-персонажів, вдягнених в однакові піжами-уніформи (лікарняний „прозодяг“), — то сценографією змушені повторювати абриси цього кола (через метод фізичної дії), вони грали цей стан безвиході так, що він ставав не просто переконливо-моторошним, — а емоційною лейттемою усієї вистави. Божевільна, безвихідно-нездійсненна сама ідея творення нової людини, яка охопила не тільки провінційного листоношу Малахія, а й державних керманичів, їхні теоретичні вчення, у яких вона, ця ідея, посідала чільне місце.

„Психологічна“ довершеність сценографії „Березоля“ сягала такого рівня, що в деяких виставах вона „підміняла“ актора — саме в той момент, коли в душі персонажа відбувався різкий душевний злам. Так, у виставі „Маклена Граса“ (1933, худ. В. Меллер, реж. Л. Курбас) була сцена, коли Маклена гидливо висмикувала руку із слизьких лап плішивого панка і дивним поглядом озиралася довкола. І вулиця — нічні будинки з палаючими вікнами, поодинокими ліхтарями — раптом ніби здригнулася, деформувалася (художник різко перемкнув освітлення — кілька разів за короткий проміжок часу). Тобто не Н. Ужвій зіграла стрес своєї героїні, а художник: це, безперечно, високий клас взаємодії, взаєморозуміння сценографії і акторського мистецтва!

До речі, саме в „Маклені Грасі“ — виставі, фактично підсумковій, прощальній для творчої долі „Березоля“, об'єдналися (як у вже згадуваній „Диктатурі“) усі складові-досягнення сценографії цього театру. Ніби пригадуючи перші свої „березільські“ роботи, В. Меллер створив оформлення вистави в монохромній чорно-білій гамі, але це не був відступ від образотворчости, від її „музики“, у бік конструктивістської сухости: це була-таки „музика“, але не живопису, а графіки. Втім, віддаючи данину конструктивізму, художник побудував функціональне оформлення, легко обігруване актором не тільки по горизонталі, а й по вертикалі — багатоповерховий будинок, символічну (підказану драматургічною ремаркою) модель — „соціальний зріз“ суспільства: вище від усіх, над усіма — гарненький балкон Зарембських, поверхом нижче — житло маклера Зброжека, під ним у підвалі мешкають злидарі — родина Граси. Осібно від будинку-моделі — виразне у своїй фактурі необструганого дерева житлобудка ізгоя суспільства музиканта Ігнація Падура.

Обрамляючи декорації сірими сукнами, В. Меллер широко використовує світлові проекції, демонструючи цілий спектр гри з ними і в них ак-

тора. Так, завдяки цій „грі" стало можливим відтворити (практично не доповнюючи сцену ніяким речовим оформленням або, якщо доповнюючи, то однією-двома деталями) і місце дії, і його емоційну домінанту: так, світло примушує блищати „мокрий" асфальт (планшет сцени був покритий шматочками слюди), створюючи певну ілюзію дощового вечора й допомагаючи відчуттю холодної байдужости тих панів і пань, які проходять повз Маклену і котрі якщо й можуть зацікавитися, то зовсім не її горем... Завдяки проекціям, помноженим на довершену акторську пластику, стало можливим наочно втілити „зерно" ролі: так, на східцях, коли Зброжек світить Зарембському дорогу, то тінь фіґури маклера, який зігнувся у низькому поклоні, нагадує павука, що ладен схопити свою жертву.

Отже, перед глядачами виникав образ-перетворення, важливий для усієї сценічної інтерпретації п'єси, створений спільними зусиллями — „взаємогрою" сценографії і акторського мистецтва.

У сценічній історії „Березоля" питання взаємодії, взаємообумовлености мистецтв театрального комплексу — одне з найважливіших, кардинальних для розуміння його естетичної природи. У тій мірі, у якій режисура була народжена іншими мистецтвами, що становлять виставу, для координації їхніх же зусиль, спрямованих на створення цілісного мистецького твору — у тій же мірі кожне з цих складових „дозріло" прагнення (мова про загальну тенденцію) до міжмистецької консолідації, яка надавала ширші можливості для творчості, ніж традиційна осібність, націленість на „прем'єрство". Поява нових, тісніших зв'язків між режисурою як мистецтвом, централізуючи зусилля інших, з одного боку, й цими іншими (сценографічними, акторськими, музичними), з другого, — зовсім не означала, що відкидалися зв'язки „паралельні". Навпаки: зростали і зміцнювалися! Відкриті для „центральних" і для втручання інших „паралельних", ці зв'язки за умов „прозорих кордонів" зберігали свій мистецький „суверенітет", плідно функціонували. Таким прикладом можуть бути наведені зв'язки взаємодії сценографії і акторського мистецтва.

З боку режисури „Березоля" (і насамперед керівника театру Л. Курбаса) така взаємодія заохочувалася, мало того, на цій сценографічно-акторській „взаємогрі" побудована значна кількість образно-сценічних вирішень більшости вистав театру. Навряд чи подібні приклади були б можливі, в усякому разі численні, якби йшлося не про „Березіль" з його націленістю на творчий експеримент, мистецький пошук, активне оновлення принципів роботи над виставою, перебудову тих внутрішньомистецьких структур і зв'язків, які допомагають творенню художньо цілісного, образно переконливого сценічного твору.

Навряд чи ці приклади були б можливі, якби не блискуче їх **кадрове забезпечення** — такими художниками, як В. Меллер, його учні В. Шкляєв, М. Симашкевич, Д. Власюк, Є. Товбін, акторами (І. Мар'яненко і Л. Гаккебуш, А. Бучма і Н. Ужвій, М. Крушельницький і В. Чистякова, Й. Гірняк і Р. Нещадименко, О. Сердюк, Д. Антонович, С. Федорцева та ін.).

Відомий поет О. Мандельштам писав про „Березіль", що в роботі цього театру є щось спільне з роботою кожного основоположника: він прагне в найкоротший термін дати зразки найрізноманітніших жанрів, намітити всі можливі, закріпити всі форми. Аналогічну думку доречно висловити і про творчу взаємодію сценографії та акторського мистецтва, сценографічно-акторську „гру", феєрверк якої у „Березолі" на довгі роки історії ук-

раїнського сценічного мистецтва залишався недосяжним. І якщо окремі приклади такої „взаємогри“ і використовували згодом у театральній практиці, то залишається і дотепер відкритим для плідного використання основний принцип цієї взаємодії: спільність творчости двох мистецтв.

Ol'ha **KRASYL'NYKOVA**

THE ACTOR IN THE SCENOGRAPHY OF THE *BEREZIL* THEATRE

The article focuses on the synthesis of performing arts and scenography — in terms of the theoretical aspects of the problem and its practical implimentation — in the activities of one of the leading Ukrainian theatrical companies (first half of the 20th c.). The scenography of the *Berezil* represented by the activities of prominent actors, such as V. H. Meller and his followers was a staging inevitably „emphasized“ (plasticly, situationaly, but — above all — in terms of concepts and imagery) by the theatre's actors (A. Buchma, M. Krushel'nyts'kyi, Yo. Hirniak, V. Chystiakova, N. Uzhviy).

The annotated article does not in any way assigns a minor role to the function of the producer (first of all that of Les' Kurbas as *Berezil's* artistic director and his disciples).

Emphasis is laid, first and foremost, on „parallel“, „interartistic“ creative ties whose key conceptional thought emanated, evolved and augmented, — resulting in the multicoloured artistic „tissue“ of the performance.

Вірляна ТКАЧ

МОВА КІНО В ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ ЛЕСЯ КУРБАСА „ДЖІММІ ҐІҐҐІНС“ І „МАКБЕТ“

У газеті „Більшовик“ від 23 червня 1923 р. кияни прочитали огляд, в якому порівнювано три вистави Леся Курбаса київського сезону того року та три постановки Мейєрхольда, показані під час перших гастролей театру в Києві. Висновок статті був лаконічний та відвертий: „Недаремно говорить Київ, що Курбас провалив Мейєрхольда“[1].

П'ятнадцять місяців перед тим Курбас почав працювати з групою молодих акторів. Вони назвали себе Першою студією мистецького об'єднання „Березіль“ і мали намір створити новий світ на українській сцені. Протягом наступних десяти років „Березіль“ став одним із кращих театрів Європи, а його мистецький керівник Лесь Курбас — видатним режисером-новатором. У 20-х роках Курбас приділяв багато уваги сценічному простору та часу, що виглядає напрочуд сучасно і для сьогодення.

В особі Курбаса маємо вражаючий приклад того, як великий театральний митець звертається до мови кіно, що дає йому змогу створити багатоплощинний простір відображуваного на сцені та роз'єднати потік сценічного часу. Ці експерименти діяли як каталізатор, підштовхуючи Курбаса йти далі простого комбінування і включати симультанне відтворення теперішнього та минулого в єдиному багатогранному просторі. В цій статті ми розглянемо дві постановки сезону 1923—1924 років: „Джіммі Ґіґґінс“, нову революційну п'єсу, та „Макбет“ В. Шекспіра.

На світанку „Березоля“ Курбас розвивав програму акторських тренінгів, сконцентровану першочергово на ритмічному русі під музику. Курбас вірив у „важливість ритмічних композицій сценічної дії для передачі внутрішньої, моральної ідеї зображуємих подій, внутрішньої динаміки людських пристрастей та переживань“[2]. Курбас визначав акторську гру як тривання „у наміченому пляні та ритмі“[3] і відчував, що талант актора залежить від його можливости вловлювати нюанси ритму, від усвідомлен-

---

[1] Бажан М. Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд // Більшовик.— 1923.— 23 черв.— С. 3.

[2] Запорожец А. В. Мастер: Воспоминания о Лесе Курбасе // Избр. психологические труды: В 2-х т. / Ред. В. В. Давыдовой, В. П. Зинченко.— Москва, 1986.— Т. 1.— С. 30.

[3] Гірняк Й. Спомини / Ред. Б. Бойчука.— Нью-Йорк, 1982.— С. 30.

ня детальної будови бажаного ритму і спроможности увійти в нього. Ранні постановки Курбаса в Першій студії ґрунтувалися на зовнішньому вираженні заданого ритму. Але згодом він вирішив перевірити струмені, що містяться під цими зовнішніми ритмами.

Завдання дослідити чинник, котрий може збурити людські глибини[4], звертає Курбаса до одного з найвеличніших текстів світової драматургії — „Макбета" В. Шекспіра. Він не був зацікавлений в академічній постановці, яка б відтворювала оптичну ілюзію минулого на сцені. Курбас не ставив собі за мету реставрувати „Шекспіра в побуті його часу", що формально було неможливе й непотрібне[5]. Згідно із заміткою у київській газеті „Більшовик" Курбас вірив, що: „Вся цінність в сценічному втіленні клясичного твору в наші дні є іменно в умінні представлять твір в переломленні його в призмі сучасного світогляду"*.

Можемо сказати, що такою призмою, крізь яку Курбас бачив життя 1923—24 років, значною мірою виявилась лінза кінокамери[6].

Улітку 1923 р., кілька тижнів по тому, як з'явилася рецензія у газеті „Більшовик" в якій порівнювали Курбаса та Мейєрхольда, до „Березоля" завітав канадський журналіст Матвій Шатульський, який взяв інтерв'ю у Курбаса. Шатульський був вражений тим, як Курбас багато знає про американський театр, і навіть до якоїсь міри був приголомшений, коли почув, що Курбас цікавиться роботою одного американського кінорежисера. Цим режисером, про якого того дня у такому захопленні говорив Курбас, був Д. У. Ґріфітс, зокрема його стрічка „Нетерпимість"[7].

Наступного дня, коли журналіст знайомився з „Березолем", Курбас у загальних рисах змалював йому роботу кожної студії. Шатульський відзначив, що на той час нараховувалось близько 300 учасників у чотирьох студіях. Об'єднання мало безліч дослідницьких ланок, відбувались різноманітні лекції тощо. Здавалось, ніби це був справжнісінький театральний університет. Зачарований Шатульський описав також, як Курбас проводив початкові репетиції „Макбета". Йому ніколи не могло спасти на думку, що наслідком його власного візиту буде відкладення шекспірівської постановки, якою він так захоплювався. У цей час М. Шатульський дав Курбасу копію популярного американського роману Ептона Сінклера „Джіммі Гіґґінс"[8]. Курбас був глибоко вражений драматичними колізіями роману. Він припинив репетиції „Макбета"[9], інсценізував „Джіммі Гіґґін-

---

[4] Шатульський М. Мистецьке об'єднання „Березіль" на Україні // Голос праці (Вінніпеґ).— 1923.— № 12.— С. 22.

[5] До постановки „Макбета" в Четвертій майстерні М. О. Б. // Більшовик.— 1924.— 1 квіт. Пор.: Бондарчук С. К постановке „Макбета" 4-ой мастерской М. О. Б. // Пролетарская правда.— 1924.— 2 апр.— С. 5.

* До постановки... У цій статті також зазначено, що для Курбаса це була четверта версія постановки. Спочатку він поставив „Макбета" 1919 р. у Державному драматичному театрі. Друга та третя постановки відбулися 1920 р. у Кийдрамте (м. Біла Церква, м. Умань).

[6] Бор. Сім. До гастролів майстерні „Березіль" / Розмова з головним режисером і організатором майстерні Л. Курбасом // Вісті ВУТсВК.— 1924.— 18 трав.— С. 3.

[7] Шатульський М. Мистецьке об'єднання „Березіль"...— С. 19.

[8] Танюк Л. Лесь Курбас і світова культура // Всесвіт.— 1987.— № 6.— С. 150.

[9] Перша читка „Макбета" в „Березолі" відбулася 24 липня 1923 р., а прем'єра вистави — тільки 9 місяців по тому, 2 квітня 1924 р. Див.: Кузякина Н. В. „Макбет" Шекспира в постановках Леся Курбаса // Пьеса и спектакль: Сб. ст. / Ред. А. З. Юфит.— Ленинград, 1978.— С. 50—66.

са“ і поставив його тієї самої осені в Четвертій студії.

Роман „Джіммі Гіґґінс“ в обробленні Курбаса став віршованою п'єсою з кінематографічною структурою, в якій розповідалося про звичайного американського робітника-соціаліста, чия сім'я загинула під час вибуху на військовому заводі. Потім Джіммі відправили воювати проти німців в Європу, а пізніше проти „Рад в Архангельськ“. Там він був заарештований власною секретною службою за зв'язки з більшовиками і під тортурами збожеволів[10].

У постановці Курбас показав, що можна використовувати кіно на сцені як невід'ємну частину розповіді, часом створюючи потужне злиття кіно- та сценодії. Він також спирався на концептуальні засади кількох кінотехнік для створення нового підходу до театрального простору і дослідження нового рівня реальности на сцені.

Д. У. Ґріфітс — загальновідомий як „родоначальник художнього фільму і його перший великий кіноартист“[11]. Ґріфітс був перший, хто в одній сцені застосував великий план і монтаж кадрів під різними кутами зору і з різних відстаней. Він зруйнував уявлення, що кінокадр — це своєрідний просценіум, і актори мають вписуватись у кадр на повен зріст, як це було загальноприйнято в кіномистецтві того часу[12]. Ґріфітс також усвідомив силу асоціативного ряду, який, наприклад, міг би бути використаний для передання відчуття спогаду. „Ми можемо сфотографувати думку“, — казав він[13].

Курбаса захопила ідея, що кіно може зображати на сцені думки персонажів. У „Джіммі Гіґґінсі“ він представив це спочатку дуже просто, ніби навчав глядачів мови, яку вживав. Коли персонаж виходив на кін із новинами політичних подій, кінохроніка супроводжувала його розповідь. Далі кіно доповнювало думки персонажа і, врешті-решт, кінообрази стикалися з подіями на сцені, рухаючись у напрямі ускладнення образу. Сцена вибуху, якою завершувалась друга дія, була найвиразнішим монтажем кіно- та сценодії у постановці.

Ґріфітс був перший, хто застосував монтаж із мистецькими цілями[14]. Наприклад, сцена спасіння в його фільмі була зроблена монтажем різних частин стрічки. Він використав монтаж також для кульмінаційного моменту фільма. Стиковуючи короткі кадри, Ґріфітс перетворив драматичну кульмінацію фільма на зорове crescendo[15].

Схоже, що й Курбас використав цей принцип у сцені вибуху в „Джіммі Гіґґінсі“. Ряд починався з кінокадра вибуху. В той час, як на сцені група робітників дивувалась, що то могло б вибухнути, стрічка показувала робітничу околицю, дружину та дітей Джіммі, що гралися. Джіммі скрикує і біжить геть зі сцени. А на кіноплівці глядач бачить уже знайому йо-

---

[10] Курбас Л. Джіммі Гіггінс.— Харків, 1924. Переважна більшість моментів у постановці описана у сценарії. Музика, світло, звукові ефекти і навіть довжина пауз зазначені Курбасом.

[11] Cook David A. A History of Narrative Film.— New York, 1981.— P. 59.

[12] Там само.— P. 63—64.

[13] Там само.— P. 87.

[14] Там само.— P. 66. Едвін С. Потер перший використав примітивний монтаж, але саме Ґріфітс розвинув ідею. Там само.— P. 138—140. Режисер Лев Кулешов перший розробляв теорію монтажу на основі вивчення фільмів Ґріфітса.

[15] Там само.— P. 66.

му околицю, якою біжить Джіммі, а потім — величезну яму. Стрічка обривається на великому плані особи Джіммі — обличчя у крайньому розпачі, руйнуючи глядацьке відчуття пропорції і сам образ сценічний.

Як і Ґріфітс, стикуючи час, Курбасу вдається перетворити драматичну кульмінацію у візуальне crescendo. Сцена вибуху одночасно показує реальну подію вибуху і стає „вибуховим" зображенням моменту вибуху, змішуючи у сплав зовнішні події та уривки внутрішніх почуттів і пам'яті[16].

Монтаж за Ґріфітсом не тільки стикує час, а й зіставляє просторові площини. Зорове crescendo, яке він збудував у сцені спасіння, між іншим, було скомпоноване з різних дій у різних просторах. Але під час кінопоказу всі плани для публіки були дані на одній площині — поверхні кіноекрана. Використавши кінопроекцію на сцені й зіставивши кінообрази із сценічною дією, Курбасові вдалося злити різні кіноплани і площини сценічної декорації в одне ціле. Сама проекція була включена в ще більший монтаж усього простору постановки „Джіммі Гіґґінса".

Курбас ввів у свій монтаж також і глядацьку залу, маючи на увазі, що теперішній момент, в якому існують живі актори, і відповідний час, в якому глядачі проживають виставу, також має взаємодіяти. Монтаж, створений Курбасом у сцені вибуху, таким чином, призводить до естетичного „вибуху" одразу часу та простору для глядачів, де вони перебували разом з акторами. Враження від такого вибуху було сильніше, оскільки сам вибух був більш наявний.

У сценах тортур фінальної дії „Джіммі Гіґґінса" Курбас використав принципи кількох кінотехнік, як, наприклад, і в сцені вибуху, але сцени тортур поставив без залучення кіно.

Як зазначено, Ґріфітс вірив, що кіно може відтворити відчуття внутрішнього світу людини, пам'яті через великі плани та ретроспекції. Сьогодні ми засвоїли мову кіно настільки, що нам складно уявити ориґінальний вплив цих технік на загальне сприйняття глядачами цілісности часу та простору. Робота Гуго Манстерберґа, піонера в теорії кіно, допоможе нам зрозуміти, яким глибоким був цей вплив. У записах 1916 р. Манстерберґ зазначає, що великі плани та ретроспекції порушують наше звичне відчуття реальности. Ці кінозасоби, писав він, створюють відчуття, що: „реальність втратила власний неперервний зв'язок і набуває абрисів від наказів нашої душі. Це так, ніби зовнішній світ створюється відповідно до наших швидкомінливих порухів уваги чи наших побіжних споминів"[17].

У сцені вибуху Курбас використав великий план Джіммі, щоб створити фокус на його емоційному стані. За визначенням Манстерберґа, великий план вживають для порушення звичного відчуття пропорції, відображення на плівці швидкоплинного, але поглинаючого всю душу моменту. В сценах тортур Курбас використав кінематографічну концепцію великого плану, але так, щоб сценічний простір відображав відчуття свідомости Джіммі, і зробив це суто театральними засобами.

---

[16] Детальний опис сцен вибуху та допиту див.: Tkacz Virlana. Time and Transformation in Les Kurbas's Production of Jimmie Higgins // Paper presented at the ATHE Conference in Chicago, 7 August, 87.

[17] Munsterberg Hugo. The Photoplay // A Psychological Study.— New York, 1916; reprint ed.— New York, 1970.— P. 95.

У двох сценах тортур Джіммі та його кат розміщувались на великій платформі ліворуч сцени, приблизно три метри заввишки від підлоги. Курбас вирішив не зображати тортури реалістично, а розгорнути цей момент у свідомості Джіммі, яка допомагала йому вистояти, і показати це на сцені. Група акторів зображала думки Джіммі. Коли він починав непритомніти, актор, який грав цей персонаж, хапався за мотузку і звисав із високої платформи на рівень сцени. Там Джіммі був оточений акторами, які перед тим грали його друзів чи членів родини. Вони повторювали уривки епізодів із попередніх сцен, навіть сперечалися з приводу того, що має і що не має сказати Джіммі на допиті. Як тільки він спромігся подати наполегливий голос непокори, він злітав угору до ката і падав непритомний.

Як тільки актор, котрий грав Джіммі, чіплявся за мотузку та звисав із платформи на сцену, він переводив дію з однієї ігрової площини на іншу, як при кіностику. Площина, в якій він опинявся, була великим планом його власної свідомости. Хоча розмір актора не змінювався, у сприйнятті глядачів зміщувались розміри простору, де він був. Актор-Джіммі падав із платформи, де він з іншими акторами грав людські істоти, на підлогу сцени, де вони вже зображували думки в його згасаючій свідомості. Глядачі дивилися на сцену, наче через мікроскоп у людську душу.

У попередній сцені вибуху свідомість Джіммі була втиснута в рамки кіноекрана. У фінальній сцені допиту місцем її зображення був сценічний майданчик. Актори, маючи реальні людські пропорції, грали спогади Джіммі, які були представлені через монтаж ретроспекцій минулих сцен і можливих рішень теперішньої дилеми Джіммі. Глядачі спостерігали великим планом внутрішню роботу розуму на грані виснаження.

Перейнявши від кіно новий підхід до часу та простору, театр зміг подолати обмеженість власних засобів, фізичну реальність людського тіла. Постановкою „Джіммі Гіґґінс“ Курбас продемонстрував, що того можна досягти без викривлення чи приховування природних форм людського тіла. Невидиме стає видимим, без затемнення того, що завжди є видимим. Від цього порога обрії стають безмежними. Молодий художник „Березоля“ Дмитро Власюк зазначав, що з цього моменту співробітники Курбаса почали усвідомлювати: театр „зможе передавати не лише зовнішні події, а й життя людського духу, глибокі внутрішні переживання окремої людини“[18].

Прем'єра постановки „Джіммі Гіґґінс“ відбулася 20 грудня 1923 р. і виявилась однією з найбільш схвально прийнятих критикою, найпопулярнішою виставою „Березоля“[19].

Після прем'єри Курбас повернувся до „Макбета“. Як згадано раніше, Шатульський бачив перші проби „Макбета“ влітку 1923 року і детально їх описав: „Спершись на підвіконник [...] з примірником у руках і нерозлучною папіросою в устах, Курбас читав зміст штуки з відповідними інтонаціями. Читав дуже помаленьку, жестикулюючи злегенька в такт правою рукою. А артисти виконували свої ролі [...] без слів. Вони виконували виходи,

[18] Власюк Д. Сторінка минулого // Лесь Курбас: Спогади сучасників / Ред. В. Василька.— К., 1969.— С. 227.
[19] Див.: В художественном Объединении „Березиль“ // Пролетарская правда.— 1924.— 19 нояб.— С. 6.

жести, прибирали відповідні пози, вирази лиця, але не говорили ані слова. За них говорив Курбас. Час від часу він поправляв то одного, то другого так-же помаленьку, лагідно. Невдачника завертав по кілька разів. Звертав увагу на найменші подробиці. Кожен рух артиста виконувався в такт із „суфлірованням" Курбаса. Але щоби навіть не було чути слів Курбаса, то по рухах, жестах і виразу лиця виконавця ролі можна було бачити, у чім річ. Виконавець оповідав свою ролю, своє переживання без слів"[20].

У своїх репетиціях-експериментах Курбас підкреслював відстань між звуковим і візуальним рядами, щоб сконцентруватися на виражальній силі останнього. Курбас учив акторів розповідати жестами. Вони вчилися працювати як актори німого кіно.

Курбас не зберіг ці здобутки повного розриву між рухом та голосом у самій постановці „Макбета", хоча деякі елементи переніс у сценах для створення найсильніших образів вистави[21]. Проте в цій виставі ми зупинимось на інших формах розриву та перервности, які були, можливо, також запропоновані кінематичними засобами виразности.

Перше німе кіно мало дуже короткі тексти. Порівняно з ними значне використання Ґріфітсом паралельної дії заслужило йому ім'я „Шекспіра екрана"[22]. В його найпретензійному проекті „Нетерпимість" був дуже складний монтаж, тому що у фільмі щільно переплелися чотири сюжети на тему нетерпимости. „Революційним" на той час аспектом фільму було використання Ґріфітсом монтажу паралельних дій, що відбувалися у різних часових просторах. Як писав Кук: „У двох останніх частинах фільму Ґріфітс вводив нас переважно у три окремі сцени спасіння, що відбувалися різними шляхами, у різних місцях і в драматично висвітлене Розп'яття. Кадри все коротшали, коротшали і, нарешті, створювали те, що навіть сьогодні вважається найзахоплюючим та надзвичайним кульмінаційним рядом в історії художнього кіно"[23]. Можливо, Курбас сподівався створити театральний еквівалент монтажу різночасових паралельних дій за Ґріфітсом, бо наблизив репетиції над текстами Шекспіра до проб техніки німого кіно.

Перед тим, як розпочати такий монтаж у постановці „Макбета", Курбас мав встановити ще інший часовий вимір, який був би паралельним історії шекспірівської драми. Чіткий характер цього другого часу мусив бути цілком визначений у зміщеннях часу, щоб мати неабиякий вплив і значення. Протягом більш як трьох годин демонстрування фільму Ґріфітса розгорталися події чотирьох історій, визначаючи чітку форму переходів між ними, ніби підготовлюючи до вражаючої швидкости змін часу у фінальних частинах[24]. У „Макбеті" Курбас мав намір встановити інший час без допомоги кіно і без значних змін шекспірівського тексту.

---

[20] Шатульський М. Мистецьке об'єднання „Березіль"...— С. 21.

[21] Див.: Курбас Л. Про перетворення як один із образних засобів розкриття глибокої суті життя // Курбас Лесь. „Березіль". Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського, передм. Ю. Бобошка.— К., 1988.— С. 128.

[22] Cook David A. A History of Narrative Film.— P. 59.

[23] Там само.— P. 95. Хоча „Нетерпимість" Ґріфітса вважається класикою, свого часу фільм не мав комерційного успіху. Як говорив Кук: „Фільм „Нетерпимість" був надто великим, надто складним, надто серйозним, надто патетичним". Див.: Там само.— P. 98.

[24] Там само.— P. 95. Спочатку Ґріфітс акцентував на моментах переходу від однієї історії до іншої — „колиска безупинно гойдається". Потім, у напрямі до кінця фільму, стикування відбувалося без цього візуального ряду.

Курбас підійшов до тексту Шекспіра як інтерпретатор, а не ревізіонер. Звичайно, він робив деякі скорочення, але вони не перевищували тогочасної практики[25]. Він також створив декілька пантомімічних сцен, які допомагали передати суть його інтерпретації. Ми прослідкуємо кілька пантомімічних сцен, але спершу зосередимо увагу на різноманітних розривках і перескоках в його постановці, які були результатом спроби Курбаса ввести інший час у його „Макбеті".

Можливо, Курбас ішов за зразком, встановленим Ґріфітсом у „Нетерпимості", коли сфокусував увагу в „Макбеті" на моментах переміщення. Курбас розірвав безперервний потік дії у п'єсі від сцени до сцени, наголосивши на різниці характеру перехідних моментів між сценами й самими сценами. Під час цих переходів актори виходили на сцену як виконавці, а потім на очах у глядачів перетворювались на персонажів п'єси. Василь Василько, який довгий час був помічником Курбаса, писав, що: „Курбас вимагав од акторів, щоб вони виходили на сцену не в образі, і лише зустрівшись із присутніми в залі, включались в образ"[26]. Як тільки актори завершували сцену, вони звільнялись від персонажа, а потім покидали кін. Василько відзначив, що перша сцена з відьмами була зіграна „підкреслено театрально": „[...] коли сцена скінчилась, актриси-відьми звичайним кроком (як звичайна актриса, а не відьма) пішли за куліси"[27].

Розриваючи оповідь шекспірівської історії минулого, Курбас цим моментом теперішнього вводив ще один час у постановку. Ця розривка була виконана однією дією — виходом, під час якого зміна ритму ходи актрис та перетворення постатей з виконавців на персонажів на сцені створювали зміщення часу.

Сценографія вистави підкреслювала це зміщення часу в перехідних моментах. Вадим Меллер позбавив театральний простір усіх куліс, маскувань і завіс, і пофарбував сценічну підлогу чорним[28]. Він спроектував кілька дуже великих екранів напнутого полотна глухо зеленого кольору. На них гігантськими червоними модерністськими друкованими літерами анонсувалося місце дії: „Замок Макбета", „Провалля", „Замкова брама"[29]. Декорація змінювалась під час переходів. Гонг дзвонив, і новий екран з відповідним написом опускався, а старий піднімався вгору[30]. Під час змін на очах у глядачів декорації, як і виконавці, рухались від зайняття певної позиції до звільнення від неї[31]. Світло також підсилювало моменти

---

[25] На той час у „Березолі" було прийнято переробляти тексти п'єс. Але ставлення Курбаса до тексту Шекспіра було винятком. Див.: До постановки „Макбета" в Четвертій майстерні М. О. Б.

[26] Василько В. Режисер-новатор // Вітчизна.— 1963.— № 12.— С. 173.

[27] Василько В. Щоденник // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, ф. Національний театр, № 10374; Кузякина Н. В. „Макбет"...— С. 58.

[28] Вадим Меллер, сценограф, спочатку спланував складну конструкцію, але її довелося спростити за браком коштів. Див.: Кузякина Н. В. „Макбет"...— С. 56.

[29] „Провалля" — так переклав Пантелеймон Куліш шекспірівський напис „Heath" (степ). Див.: Гірняк Й. Спомини.— С. 196.

[30] Деякі дослідники зазначають, що ці величезні екрани походили від „табличок, що позначали місце дії" шекспірівського часу. Див.: Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.— К., 1987.— С. 85. Але великий розмір екранів радше наголошував на їх спорідненості з екранами, на яких були написи німого кіно.

[31] Кузякина Н. В. „Макбет"...— С. 50.

змін. Наприклад, коли гралась сцена з відьмами, кін був освітлений „сюрреальним фіолетовим світлом", а у відьом були „загадкові маленькі вогники, що спалахували в зборках їх одягу. Але як тільки сцена наближалась до завершення... спокійне денне світло наповнювало сценічний простір"[32]. Це важливе зміщення якости джерела світла підкреслювало часове зміщення у моменті переходу.

В підкресленій презентації моментів переходу на сцені можна вбачати спробу створити театральний еквівалент монтажу паралельних дій між двома часовими вимірами. Можна сказати, що актриси створювали стиккадр минулого і теперішнього в єдиній дії — виході, змінюючи ритм своєї ходи і також наочно звільняючись від своїх образів. Зміни декорацій та світла підкреслювали миттєвість змін у часі, його кіномонтажну якість. Повторення часових зміщень протягом усієї вистави мало ефект проникнення сучасности в історичну хроніку царевбивства і переворотів.

Зміщення часу у виставі, однак, відбувалось не тільки в моменти змін. Через показ акторського перетворення з виконавця у персонаж Курбас просто кожної миті наголошував на постійній дуальності природи особи на сцені, яка є одночасно і сучасним виконавцем, і персонажем подій минулого.

Деякі елементи оформлення, такі як костюми, допомагали гладачам постійно залишатись свідомими дуальної природи виконавців. Більшість костюмів була зроблена із сучасних військових, або робітничих строїв. Верхній одяг являв собою середньовічні туніки, халати та плащі, які, до того ж, мали напрочуд сучасні геометричні облямівки, пришиті на них. Верхні строї вводили в минуле п'єси і визначали постать на сцені як персонаж тієї епохи. Основа й елементи кайми костюмів підкреслювали теперішність і презентували фіґуру на сцені як людину, сучасну глядачеві. Той факт, що обидва прошарки можна було бачити разом, постійно нагадував глядачам, що виконавці — сучасні люди, які грають історичні ролі для розради публіки[33].

Можна сказати, що постійне зіставлення двох аспектів постаті на сцені, виконане в костюмах, було безперервним втручанням сучасности в минуле. Це взаємопроникнення надавало ваги обидвом часам. У кожній сцені діяла постать, яка була частиною і минулого, і сучасного, тому дія траплялась в одному з часів або одночасно. Вибір був за індивідуальним глядацьким прочитанням моменту. Це допомагало активізувати процес сприйняття упродовж усієї вистави[34].

Схематичність декорацій виконувала ту саму функцію, що й облямівки костюмів. Мова знаків була абсолютно прозора. Але як театральний прийом, що визначав місце дії, кожен знак не давав певної просторової конкретики. Кожен знак пропонував, щоб глядачі самі уявили собі місце дії, тоді як сам факт написів на сцені своїм характером наголошував на театральності простору. Отже, декорації дозволяли, щоб минуле й сучасне з їх відповідними просторами існували в постійному зіставленні, і справ-

---

[32] Прийом зміни декорацій на очах у глядачів не був новаторський. Наприклад, його практикували в Англії часів Реставрації як повноцінну частину вистави. Див.: Itzin Catherine. Macbeth in the Restoration // Theatre Quaerterly 1.— 1971.— July—Sep.— P. 18.

[33] Rudnitsky Konstantin. Russian and Soviet Theatre, 1905—1932 / Trans. by Roxane Permar, ed. by Lesley Milne.— New York, 1988.— P. 110.

[34] Гірняк Й. Спомини.— С. 196.

ді, це було співіснування в одному і тому самому просторі вистави.

В той час, як постать на сцені мала подвійний аспект постійного існування і як персонаж минулого, і як сучасник аудиторії, усі її дії на сцені створювали резонанс у двох світах. Боротьба героїв Шекспіра за політичну владу безпосередньо стосувалася і жителів Києва, в якому протягом 1917—1920 років влада змінювалась 12 разів, звісна річ, за кривавих обставин. У той самий час публіка була свідома того, що люди на сцені, перед котрими постали питання убивства, сумління і законности влади, були їх сучасниками. Це були найголовніші висновки для киян, котрі переживали тогочасний кошмар історії, бо в 1924 році в п'єсах не зверталися до подібних тем. У цій постановці Курбас використав сучасність, щоб надати сили шекспірівському тексту про далеке минуле і навпаки — звернення до Шекспіра освітлювало сучасну ситуацію[35].

Усвідомлення того факту, що виконавці були їх сучасниками, утворювало у глядачів напружений зв'язок зі сценою. У певні моменти для того використовувалося світло. Наприклад, у першій сцені Макбета та Банко стояли далеко у глибині, високо над сценою і були освітлені з боків та ззаду так, що їх величезні тіні сягали глядацького залу. Макбет і Банко не бачили відьом, а говорили тільки до тіней у залі[36]. Розмістивши тіні у глядацькому залі, Курбас змішав акторів та глядачів, тож і місце дії розширювалось, включаючи і глядацьку залу[37].

Образом, найсильніше зв'язаним із публікою, був Потер, комічний персонаж, чиї сцени протягом віків були вирізані в ім'я єдности стилю[38]. Потер у курбасівській постановці мав ім'я Джестер-Блазень і був одягнений у традиційний костюм Арлекіна з ковпаком блазня. Амвросій Бучма, який грав цю роль, мусив встановити прямий контакт із глядацьким залом. Наприклад, у кінці своєї сцени він просив у когось із зали закурити папіросу[39].

Блазень жартував на сучасні політичні теми замість своїх звичайних реплік[40]. Хоча для когось це могло виглядати, як ганьба[41]. А насправді Курбас був вірний Шекспіру*. У Шекспіра Потер виходив на грюкіт у

---

[35] Див.: Ваніна І. Українська Шекспіріана: До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені.— К., 1964.— С. 86—87.

[36] Курбас був певний, що п'єса мала не тільки одну ідею, а може вмістити їх стільки, скільки створить режисер. Див.: Курбас Л. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми // Курбас Л. „Березіль"...— С. 93.

[37] Кузякина Н. В. „Макбет"...— С. 60. Під час моментів зміни світло визначало теперішній час як на сцені, так і в глядацькому залі, а під час самих сцен світло спонукало глядачів злитися зі сценою, відчути себе частиною дії, ніби увійти у минуле.

[38] Williams Gordon. Macbeth. Text and Performance.— London, 1985.— P. 30. Вільям Чарльз Макреді відновив сцену Потера в 1847 році. А остаточно вона була закріплена Генрі Ірвінґом наприкінці XIX ст.

[39] Див.: Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Л. Курбасе: Литературное наследие / Ред. Н. Лабинского и др.— Москва, 1987.— С. 293.

[40] Williams Gordon. Macbeth...— P. 33—34. Він зазначає, що деякі дослідники Шекспіра припускають: сцена Потера ставилась як комічна імпровізація. Цю роль грав комік і йому дозволялось оновлювати свій текст.

[41] Див.: Могилянський М. „Макбет" у Березолі // Червоний шлях.— 1924.— № 4—5.— С. 282.

* Курбас знав або здогадувався про комічну імпровізацію сцени Потера, бо в замітці „До постановки...", ніби зі слів Курбаса, зазначено, що такі вставки (сучасні) робили ще за часів Шекспіра.

браму, але зупинявся і розказував публіці кілька жартів. Між двома просто непристойними жартами Шекспір помістив злободенний політичний анекдот про англійського єзуїта, якого щойно повісили за підбурювання до вбивства короля[42]. Оскільки цей факт став незрозумілим через століття, особливо в перекладі, то сучасний жарт про Миколу II здавався доречною заміною. Включення сучасного жарту про царя посилювало співіснування минулого і сучасного, як і Шекспір сам вводив жарти його часу — XVII ст. — у п'єсу про XI ст.[43]

Жарт про щойно скинутого царя підкреслював паралелі між сучасними подіями і сюжетом п'єси. Згадування про Миколу II було до місця, коли глядач бачив зброю, забруднену кров'ю короля Дункана. За Ваніною, у постановці Курбаса Дункан був зображений, як п'яний дурень, і його вбивство спочатку здавалось справедливим актом[44]. Шекспірівський текст дозволяв таке трактування, але не підносив цей акт, що руйнує природний плин життя. Як пише Ян Котт у праці „Шекспір — наш сучасник", персонажі п'єси ставали ніби „інфіковані смертю": „Кожний у цій п'єсі загруз у крові; жертви так, як і вбивці [...] Цю кров не можна змити з рук, облич, зброї. „Макбет" починається і закінчується кровопролиттям. Крові стає все більше і більше, усі ходять у ній; вона л'ється сценою [...] (Макбет) мріє про світ без злочину, хоча сам оплітається злочином все щільніше і щільніше"[45].

У кінці п'єси Макбет доходить до стану, коли жах, здається, уже не впливає на нього:

„[...] Я захлинувся жахом.
Жах, подібний моїм кривавим думкам,
Не може наполохати несподівано мене"[46].

Хоча негативне представлення вбитого царя було звичайною річчю у совєтському театрі 20-х років, але той підхід, що вплив і моральна відповідальність за кровопролиття під час революції лежать на всіх, хто брав у ній участь, був непересічний. Можливо, ця тонка і складна тема тільки і могла бути передана через класику, яка за своїм характером забезпечувала певну відстань.

Хоча в Шекспіра Потер був тільки в одній сцені, Блазень Курбаса з'являвся у кількох пантомімічних сценах. Блазень також вибухав останнім сміхом у виставі. Ірина Стешенко, яка грала одну з відьом, так описує останню пантоміму, що її Курбас створив після останніх рядків шекспірівського тексту:

„На сцені з'являється Блазень-Бучма в єпископському вбранні. Він тримає корону. Бучма-Єпископ коронує схиленого перед ним на коліна

---

[42] Генрі Гарне, голова англійських єзуїтів, був звинувачений у Пороховому заколоті; його повісили 1606 р., тобто в рік написання „Макбета". Див.: Williams Gordon. Macbeth...— P. 33.

[43] Див.: Кузякина Н. В. „Макбет"...— С. 61.

[44] Див.: Ваніна І. Українська шекспіріана...— С. 86.

[45] Kott Jan. Shakespeare our Contemporary / Trans. by Boleslaw Taborski.— New York, 1964; W. W. Norton, 1974.— P. 86, 87, 95. The title of the essay is „Macbeth or Death-Infected".

[46] Macbeth in the Restoration.— Act. 5, sc. 5, lines 13. Перекл. автора статті.

Малькольма. Новоспечений король піднімається з колін і відходить убік. На нього нападає новий претендент на трон, убиває його мечем, відбирає корону, підходить до Єпископа, схиляється на коліна, Єпископ-Блазень коронує убивцю. Новий король піднімається з колін; ще один претендент на трон. Знову вбивство. Коронація. Темно“[47].

Ця пантоміма була навіяна, можна сказати, власне шекспірівським задумом. У IV акті відьми викликають в уяві Макбета видіння восьми королів. Останній у ряду король тримав у руці дзеркало, в якому відображався весь ряд. В ньому був і патрон Шекспіра — король Джеймс, дев'ятий Стюарт. Шекспір використав міф про Стюартів, що Джеймс походить від Банко, щоб догодити своєму суверену і підтвердити законність його королівства[48]. Остання пантоміма теж порушувала питання законности, але, здавалось, мала на увазі протилежне. Ставилась під сумнів законність сучасної влади і пророкувалась майбутня бійня.

За формою остання пантоміма була кінематична. Фінальний момент, що переходив у майбутнє, стискав час до такого рівня, що перетворював його на символічну метафору — був улюбленим прийомом Ґріфітса. У фіналі „Нетерпимости“, наприклад, була панорама в'язниці, розпущеної у поле. Останній образ курбасівської постановки — черга претендентів на трон, які заколюють один одного, мав подібну форму телескопічного часу, але призводив до ще тривожнішого висновку[49].

У постановці „Макбет“ Курбас вжив прийом зміщення часу, щоб зруйнувати ілюзію, що актор — це тільки персонаж, театральний простір — це тільки місце дії, час на сцені — тільки минуле п'єси. Він встановив постійну потужну присутність сучасного моменту на сцені. Це дало йому можливість вивести на передній план злободенність питань, порушених у п'єсі — убивства, совісти, законности влади. Класичний текст допоміг порушити ці питання у суспільстві, яке не було схильне копирсатися у своєму недавньому кривавому минулому. Відкриттям простору та часу на сцені Курбас також відкрив потужний „вибуховий“ зв'язок шекспірівського тексту і тогочасної ситуації.

Прем'єра відбулася у квітні 1924 р. Василь Василько запише у своєму щоденнику: „Ото бомба, яка з таким тріском розірвалась в публіці, що і на другий, і на третій день Київ кричав „гвалт!“[50]

В інтерв'ю Курбас зауважив, що „Макбет“ поділив публіку на захоплених і незадоволених“[51]. Відповіді на запитання, що були роздані між глядачами, також відобразили це протистояння[52].

Критика у пресі теж розділилась. Критик „Більшовика“, вагомої україномовної газети Києва, хвалив роботу Курбаса[53]. Але інші були ображені „варварським“ знущанням над класикою[54]. Критика під час гастролей

---

[47] Див.: Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса...— С. 294.

[48] Williams Gordon. Macbeth...— P. 9—10.

[49] Ідея деструктивного коловороту в кінці п'єси також втілена в сучасній кіноверсії „Макбета“ Романа Полянського. Див.: Williams Gordon. Macbeth...— P. 24.

[50] Василько В. Щоденник.— С. 63.

[51] Бор. Сім. До гастролів майстерні „Березіль“.— С. 3.

[52] У „Березолі“ завжди роздавали такі опитники двічі: на прем'єрі і коли вистава сходила зі сцени. Див.: Кузякина Н. В. „Макбет“...— С. 64.

[53] Див.: Савченко Я. Шекспір дибом // Більшовик.— 1924.— 4 квіт.

[54] Див.: Кисіль О. Новий український театр // Життя і революція.— 1925.— № 4.— С. 42.

театру в Харкові теж розділилась. Поважний критик І. Туркелтауб вподобав пантоміму, оголосивши одну з них „просто геніальною", що мусить увійти до всіх підручників із режисури. Проте йому не сподобався стиль акторської гри, і він звинувачував у тому режисера[55]. Деякі консервативні критики відчували, що „Шекспір не підходить до [...] конструктивізму"[56]. Інші не погоджувались і поділяли спробу зробити Шекспіра сучаснішим[57], і вказували, „що тут було більше Шекспіра, ніж у рабських наслідуваннях"[58].

Два місяці після прем'єри „Макбета" справжня лінза стала призмою, крізь яку Курбас бачив нову свою роботу, бо він знімав свій перший фільм „Вендетта". Наступного року він зняв ще два фільми*, і після такого коротенького наскоку на кіно Курбас від нього відмовився і повернувся до театральної роботи[59].

Virliana TKACH

CINEMA IDIOM IN KURBAS' THEATRICAL PERFORMANCES „JIMMY HIGGINS" AND „MACBETH"

Kurbas' performances „Jimmy Higgins" and „Macbeth" are striking examples of the innovative use of cinema idiom and expressive means by the theatrical producer. Kurbas' strivings in this direction were stimulated by the discovery of new aesthetic potential within cinema art and the activity for a prominent contemporary film directors, in particular by the creative work of D.-W. Griffith. On the one hand, Les' Kurbas showed in his plays that it was possible to use film texture on the stage as an integral part of the narration, creating a powerful synthesis of both film and stage action. On the other hand, he showed the potential of the cinema creative usage of specific artistic principles. He produced his performances according to the film montage principles, made broad use of spacial and temporal shifts as well as the aesthetics of the silent film, thus creating a new polydimensional stage reality.

---

[55] Туркелтауб І. Леді Макбет // Вісті ВУТсВК.— 1924.— 30 трав.— С. 4.

[56] Кузякина Н. В. „Макбет"...— С. 193.

[57] Див.: Уразов Л. „Макбет" // Коммунист.— № 123; Кузякина Н. В. „Макбет"...— С. 65.

[58] Там само.— С. 193. М. Могилянський підтримував цю думку. Див.: Могилянський М. „Макбет" у Березолі.— С. 283.

Сьогодні дослідники творчости Курбаса дотримуються різних поглядів на цю постановку, але більшість із них поділяє думку Неллі Корнієнко про важливість „Макбета" для майбутньої праці Курбаса в „Березолі". Див.: Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса...— С. 296.

* Одеський кінокритик Степан Радзінський назвав Курбаса „Ґріфітсом українського кіно". Промову виголошено під час Конференції канадських славістів у Лавальському університеті в червні 1989 р.

[59] Курбас зняв фільми „Макдональд" і „Червоний Арсенал". Обидва не знайдені. Див.: Курбас Л. „Березіль"...— С. 490.

Ірина ВОЛИЦЬКА

„МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР“ ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО

Постать Володимира Блавацького (1900—1953) — видатного актора й режисера — належить до ключових в українській сценічній культурі XX століття. Однак ґрунтовне вивчення його театральної діяльности ще тільки розпочинається. Зацікавлення ж темою, винесеною у заголовок статті, зумовлене потребою концептуально окреслити принципово важливий етап творчости митця — період праці в театрі „Заграва“ (1933—1938).

Аналіз режисерського доробку Володимира Блавацького, реконструкція поставлених ним вистав дають підставу впевнитися, що мистецька спрямованість театру „Заграва” була багатовекторна, по-своєму експериментальна і навіть реформаторська для української сцени 1930-х років. Через двадцять років Григор Лужницький, підсумовуючи творчий шлях митця, наголошував: „Те українське покоління, до якого належав Блавацький, мало широку співзвучність до шукань нових шляхів у театральному мистецтві, ризикуємо стверджувати, у цілому світі. Виразниками шукання чогось нового були такі реформатори-експериментатори театру, як Рейнгардт у Німеччині, Лесь Курбас в Україні, Шіллер у Польщі, Мейєрхольд у Москві. До їх гуртка включився і син галицької землі Володимир Блавацький“[1].

Як і Лесь Курбас, Володимир Блавацький мислив українську культуру в загальноєвропейському контексті. Засадничою передумовою усіх режисерських починань як Курбаса (від самого початку XX ст.), так і Блавацького в 30-х роках, було прагнення вивести український театр за межі провінційної замкнутости й однобокости, розширити його творчі обрії, утвердити в ньому нові естетичні й етичні засади. Час, у якому випало працювати В. Блавацькому, не тільки не зняв проблем, що завжди стояли перед українською сценою, а навпаки, загострив і драматизував їх, повернув немовби до „нульової“ точки.

Слід нагадати: театр „Заграва“ як колектив В. Блавацького народжується у Галичині 1933 року. Того самого року по другий бік кордону Ле-

---

[1] Лужницький Г. Володимир Блавацький як режисер // Лужницький Григор. Вибране. Історичні драми, наукові праці.— Івано-Франківськ, 1998.— С. 200.

ся Курбаса усунено від керівництва театром „Березіль“ і вчинено політичний розгром колективу. Зведено нанівець титанічні зусилля Майстра, спрямовані на створення і розбудову українського модерного театру. Духовна катастрофа тридцятих років у СРСР, спричинена сталінською репресивною машиною, перервала стрімкий злет українського сценічного мистецтва, блискуче заявленого упродовж двадцятих років практикою „Березоля“. Прищеплене Курбасом українському театрові розмаїття естетичних ідей і форм, жанрово-стилістичне багатство сутнісно вихолощувалося, насильно розмивалося в єдиному методі „соціалістичного реалізму“. Мистецький процес тотально уніфікувався. Виплекана Курбасом сценічна культура нового покоління акторів і режисерів поступово міліла. Професійний вишкіл ще міг тривалий час підтримувати певний рівень акторської майстерности, цитати з вистав Курбаса могли ще довго живити постановки його учнів (В. Василька, Б. Тягна, М. Крушельницького та ін.), проте все це вже не могло забезпечити надійного просування театру вперед. Театр, який встиг увібрати в себе властиві європейській культурі загальні тенденції художнього розвитку і виразити їх у власному оригінальному варіанті, був відкинутий назад, до історично й естетично вичерпаних форм української сцени, традицій, деформованих наполегливим зросійщенням.

На цьому тлі постать Володимира Блавацького і діяльність театру „Заграва“ видаються символічними, сповненими провіденціального сенсу. Саме В. Блавацькому випало продовжити в українському театрі 1930-х років культуротворчі інтенції Леся Курбаса. Звісно, на іншій території, в інших політичних умовах. Однак розглядаємо українську театральну культуру як єдиний і неподільний організм, незалежний від політичних кордонів чи будь-яких інших штучних розмежувань. Отже, є усі підстави сказати: у Галичині зусиллями В. Блавацького і „Заграви“ більш як десять років відстоювалася і ствердкувалася, попри всі суспільні й духовні катаклізми, неперервність маґістральної лінії розвитку українського театру, накресленої Курбасом у час заснування „Молодого театру“ — „Се поворот прямо до Європи і прямо до себе“[2]. Підкріплення цим міркуванням можна віднайти і у свідченнях Григора Лужницького, який на початку 1950-х років, відтворюючи портрет Блавацького-режисера і визначаючи його домінанту, писав: „Син інтеліґентного середовища Блавацький зосереджував у собі, може, навіть і підсвідомо те, що тремтить на душі кожного українця: безпосередній і завжди живий духовий зв'язок із західноєвропейською культурою [...] І коли ми не раз у рецензіях на вистави, в яких він грав або які ставив, читали про „оригінальну поставу“ чи про „нові шляхи“ українського театру, то це було не що інше, як поворот чи, скажім, радше ствердження спільности нашої сценічної культури із західноєвропейською, це єдине одноціле, яке лише штучним, паперовим параваном польської чи муром московської культури намагались одна чи друга сторона відгородити нас від Заходу“[3].

Звісно, Блавацький-режисер був цілком інший, ніж Курбас-режисер, і естетика його вистав не нагадувала курбасівських робіт. Втім, і Курбас

[2] Див.: Курбас Л. Молодий театр. Генеза — завдання, шляхи // „Молодий театр“: Генеза. Завдання. Шляхи.— К., 1991.— С. 27.

[3] Лужницький Г. Володимир Блавацький як режисер.— С. 195.

прагнув виховувати не епігонів, а незалежно, творчо мислячих індивідуальностей, здатних самостійно опановувати нові напрями, види і жанри театрального мистецтва. Соратники й учні Леся Курбаса на різних етапах відходили від нього, самовизначаючись у художньому процесі 20-х — початку 30-х років (М. Терещенко заснував пролеткультівський театр ім. Г. Михайличенка, опертий на засадах колективної імпровізації і масової пластики; Я. Бортник очолив театр малих форм „Веселий пролетар", який поєднував елементи естради й літературного театру; Б. Балабан утверджував себе в театрі музичної комедії; В. Скляренко працював головним режисером Київського театру опери і балету; Ф. Лопатинський пробував сили в кінорежисурі). І, як слушно наголошує Л. Танюк, „кожне таке відмежування по-своєму програмоване Курбасом; він свідомо підштовхував своїх учнів на творення власного театру, на вироблення індивідуальної програми"[4].

У період 1930-х років виробити власну, індивідуальну програму і втілити її на кону по-справжньому вдалося лише В. Блавацькому. Саме Блавацький у співпраці з Лужницьким зумів запропонувати українській культурі оригінальну мистецьку концепцію, не освоєну ще художньою свідомістю, яка не могла виникнути, а тим паче бути реалізованою на радянській сцені — концепцію історично-релігійного театру.

Очевидно, історично-релігійними виставами не вичерпувалася мистецька програма театру „Заграва", адже вона вбирала в себе й інші завдання, а це і пошуки модерних форм у сценічному втіленні української класичної драматургії, й активне освоєння світового репертуару, і репрезентація сучасної (як української, так і західноєвропейської) п'єси. Але власне у сфері історично-релігійного театру Блавацький-режисер виявився найбільш цікавим і оригінальним. Саме тут найвиразніше проступають ті прикмети, які визначають специфіку режисерського почерку і властиво формують т е а т р Володимира Блавацького як своєрідне мистецьке явище української сценічної культури XX ст.

Стилістична спільність історично-релігійних вистав В. Блавацького вимагає естетичної дефініції. Потребу в ній зумовлювала також необхідність вирізнити митця у контексті пошуків європейського релігійного театру міжвоєнних десятиліть, форми якого були багатогранні. Режисери, що тою чи іншою мірою зацікавлювалися релігійною проблематикою, надавали їм індивідуального естетичного виразу. Релігійні вистави у Франції Жака Копо чи Гастона Баті відрізнялися від постановок Макса Рейнгардта в Австрії; а спектаклі ірландця Вільяма Йєтса не наслідували творчі манери його колеґ. По-своєму неповторно сценічно висловлювався і Володимир Блавацький.

Найбільш відповідним поняттям, яким можна дефініціювати естетику і стилістику історично-релігійних вистав В. Блавацького, видається поняття „монументального театру". Воно зручне для наукового вжитку ще й тому, що здатне об'єднати історичні й релігійні спектаклі, а також постановки, які не підпадають під ці визначення. Можна назвати принаймні дев'ять вистав, які утворюють монументальний театр Володимира

[4] Т а н ю к Л. Під знаком Леся Курбаса // Т а н ю к Л. С. Монологи (театр — культура — політика).— Харків, 1994.— С. 26.

Блавацького 1930-х рр.: „Батурин“ (за Б. Лепким), „Земля“ (за В. Стефаником), „Тарас Бульба“ (за М. Гоголем), „Ой, Морозе, Морозенку“, „Ой зійшла зоря над Почаєвом“, „Дума про Нечая“ Гр. Лужницького, містерія „Голгота“, „Слово о полку Ігоревім“ (інсценізація Гр. Лужницького), „Камо грядеши“ (за Qvo vadis“ Г. Сенкевича, інсценізація Гр. Лужницького).

У театрознавчий дискурс термін „монументальний театр“ стосовно практики В. Блавацького вводиться вперше і тому може здатися дещо несподіваним. Адже у свідомості театрознавців таке визначення асоціюється насамперед із діяльністю видатного польського режисера Леона Шіллера, який продовжив і розвинув на кону філософські й театрально-естетичні концепції польських романтиків і неоромантиків, зокрема Станіслава Виспянського. Однак це не означає, що для української сценічної культури поняття монументального театру є чужим і незнаним. Мова може йти лише про його нерозробленість, недостатню артикульованість українським театрознавством. Від початку XX ст. риси монументального театру в різних варіантах проступають в окремих постановках Л. Курбаса: „Цар Едіп“ Софокла (1918), „Шевченкова вистава“ („Іван Гус“, „Москалева криниця“, „Великий льох“, 1919), „Гайдамаки“ Т. Шевченка (1920), у героїко-романтичних виставах Г. Юри („Фуенте Овехуна“ Лопе де Вега, 1923), Б. Тягна („Жакерія“ П. Меріме, 1925), М. Крушельницького („Богдан Хмельницький“ О. Корнійчука, 1938), і цей перелік можна продовжити. Інша річ, що ніхто з українських режисерів так наполегливо, програмно і впродовж тривалого часу не декларував концепції сценічного монументалізму, як Леон Шіллер, який, починаючи від перших юнацьких публічних виступів, плекав ідею монументального театру протягом усього творчого життя.

Необхідно зазначити, що й сам В. Блавацький ніколи не вживав визначення „монументальний театр“ стосовно власних театральних пошуків. Принаймні ні в його інтерв'ю, висловлюваннях чи статтях періоду „Заграви“, ні пізніше у спогадах цього виразу не знайти. Така ж ситуація спостерігається і в рецензіях на вистави Блавацького. Хоча звертає на себе увагу той факт, що тогочасний український театрально-критичний дискурс у Галичині принагідно все ж оперував поняттям монументальности і пов'язував його, що характерно, саме з релігійною драматургією. Зокрема літературознавець Ярослав Гординський, говорячи в 1937 році про потужний вплив католицького світогляду на західноукраїнський театр і зазначаючи, що в Галичині „появилось гаряче бажання і виразна воля створити новітню християнську, католицьку драму — і то драму у великому стилі, гідну великої сцени“, переконував сучасників у тому, що „велика ідея мусить придбати й велику форму“, а отже, „пора дбати про те, щоб велика католицька ідея творила й на Україні велике, монументальне мистецтво“[5].

Певна річ, що в цьому контексті насамперед зринала постать Григора Лужницького. Для Я. Гординського — це автор, який найбільш вдало репрезентує українську релігійну драму і чи не єдиний, хто пробує створити „ширші овиди католицькому театрові“[6]. А от щодо бажаної монумен-

[5] Гординський Я. Нова українська католицька драма // Нова зоря.— 1937.— 11 лют.
[6] Там само.

тальности, то тут критик вважав за потрібне висловитися обережніше, зауважуючи, що Лужницький перебуває „щойно в стадії шукань, показуючи своїми цікавими експериментами, що веде важку боротьбу між темою і сценічним оформленням"[7].

Обережна оцінка Я. Гординського сигналізувала про реальні проблеми становлення монументальної драматургії Гр. Лужницького і одночасно підтверджувала добре відомі в історії театру приклади, коли особливості драматичного твору не завжди й не обов'язково розкриваються реципієнтові найперше в суто літературному його вигляді. Часто потенційні можливості п'єси проявляються щойно в театральній постановці. Власне і монументальність історично-релігійних творів Лужницького безпосередньо увиразнилася тільки на кону „Заграви" в режисерському опрацюванні В. Блавацького, який зумів надати провідній темі п'єс та інсценізацій драматурга пошукуваного „сценічного оформлення", хоча воно й не було означене в тогочасних критичних рефлексіях як монументальне, а можливо, до кінця й не розпізнане як таке.

Заради справедливости треба сказати, що термін „монументальний" все-таки був застосований до театрального доробку Блавацького, але вже значно пізніше, і вдався до нього сам Лужницький, відтворюючи в 1950-х роках історію української галицької сцени. На сторінках, присвячених театрові „Заграва", згадуючи виставу „Слово о полку Ігоревім", він стверджував: „Це була одна з монументальних постановок Володимира Блавацького". І там же, торкаючись „Камо грядеши", зазначив: „Остання з монументальних постановок „Заграви"[8]. На жаль, у праці Гр. Лужницького доводиться мати справу лише з констатацією факту без розгорненої відповідної характеристики явища. Втім, важливо вже те, що воно було **усвідомлене**, а таким чином і концепт „монументальний театр", застосований до частини сценічної практики Блавацького, не виглядає чимось штучним або надуманим. Брак же його в лексиконі режисера і драматурга періоду 1930-х років зумовлювався, як видається, вагомими обставинами.

Не можна забувати, що „Заграва" розвивалася пліч-о-пліч з польською сценічною культурою, і процеси, які відбувалися там, були надто добре відомі українським театральним діячам. Період існування „Заграви" — це одночасно період найбільших режисерських тріумфів Леона Шіллера, який на той час став офіційно визнаним репрезентантом своєї доктрини. Публіцистичні й теоретичні візії монументального театру прибирали живої плоті в ряді блискучих вистав. Дещо раніше, у 20-х роках — це насамперед „Небожественна комедія" з Красінського (Театр ім. Богуславського, Варшава); „Самуель Зборовський" Ю. Словацького (Польський театр, Варшава), а в 30-х — „Дзяди" А. Міцкевича, „Кордіан" Ю. Словацького, „Визволення" С. Виспянського (Польський театр, Варшава). У сценічних експериментах Л. Шіллера прекрасно орієнтувалися не тільки варшавські, а й львівські театрали. Після Варшави Львів був другим містом його найбільшої режисерської активности міжвоєнних десятиліть. Саме тут, на кону Великого театру, він здійснив свою першу постановку

[7] Гординський Я. Нова українська католицька драма // Нова зоря.— 1937.— 11 лют.

[8] Див.: Лужницький Г. Дещо з історії галицького театру // Лужницький Григор. Вибране...— С. 192—193.

„Дзядів“ (1932), перенесену згодом на варшавську сцену. (Загалом же у Львові Л. Шіллер поставив шістнадцять вистав, серед яких треба згадати „Ричи, Китай“ (С. Третьякова), де чи не найяскравіше зреалізувалися також його ідеї „політичного театру“.)

Шіллерівські вистави пропонували конкретну модель монументального театру, і, за спостереженням дослідника творчости Л. Шіллера Едварда Чато, застосування цього поняття до сценічної практики інших режисерів неминуче накладало на неї печать вторинности, другорядности, „монументальність означала не що інше, як наближення до шіллерівського стилю“[9].

Виникає потреба бодай у найзагальніших рисах зорієнтуватися в естетиці програмних шіллерівських вистав. Слід підкреслити, що монументальний театр мислився Шіллерові як театр особливого літературного вибору. „Не будь-яку літературу мав представляти, а тільки поезію, до того ж поезію теж вибрану — „велику“[10]. Розуміння режисером „великої“ поезії випливало з положень, викладених у відомих паризьких лекціях А. Міцкевича. Згідно з концепцією поета, романтика — це поезія, яка підноситься над приватними проблемами й переживаннями, психологічні конфлікти окремих індивідуумів проектує на процеси суспільні, а натхнення черпає у зворушеннях мас — народів, націй, людства. Романтичній „поетичній ідеї“ підпорядковувалися всі засоби виразности шіллерівського, монументального театру, який поставав передовсім як театр руху, пластики і світла. Вибудовуваний режисером на сцені світ вражав своїм розмахом, величчю, багатством фарб і яскравістю барв. Головною прикметою „монументальних“ вистав Л. Шіллера ставали багатолюдні масові сцени в їх ритмічній організованості, динамічній зміні конфіґурацій і вибуховій чуттєвості. Шіллерівська „маса“, попри всю свою експресію, рухливість і композиційну орнаментальність, асоціювалася з образом античного хору: суґестивна сила „натовпу“ народжувалася з його єдності й цільності, одностайності змагань, поривів, чину. З маси виокремлювалися могутні постаті, образи яких згущувалися до символу. Індивідуальні переживання героїв трактувались як вираз боротьби добрих і злих сил, що нуртують у „колективній душі“. Просторові перетворення, музичне оформлення, світлові ефекти, базовані на контрастах сяйва і темряви, ґвалтовному перебігові рефлекторних променів — усе „працювало“ на увиразнення космічних, містерійних мотивів проблематики патріотичних творів Міцкевича, Словацького, Виспянського: доля народу, нації, Польщі вершилася у виставах Л. Шіллера в понадземних сферах. До того залишається додати, що формальні пошуки режисера були підперті сучасним технічним обладнанням, яким володіли провідні польські театри, а також — урядовими субсидіями.

В окресленій ситуації послуговуватися терміном „монументальний театр“ Володимирові Блавацькому не випадало хоча б тому, що „Заграва“ перебувала в зовсім іншій „ваговій категорії“ (мандрівний статус, брак стаціонарного приміщення, більш ніж скромне технічне оснащення сцен, на яких доводилося грати, порівняно невелика трупа, мізерна й принагід-

[9] Csato E. Leon Schiller.— Warszawa, 1968.— S. 197.
[10] Там само.— S. 313.

на фінансова підтримка українських економічних установ і т. д.). Це спонукало до стриманості й самообмеження українського режисера в засобах сценічної виразности. Не підлягала обговоренню і незалежність творчих пошуків „Заграви" від польської сцени: інша драматургія (не поетична за формою), інший ракурс ідейного спрямування, інша, „не-шіллерівська" манера театрального висловлювання.

Сьогодні ж, окреслюючи частину сценічної практики В. Блавацького визначенням „монументальний театр", дослідникові відкривається можливість бачити його самобутність і самоцінність якраз із позиції „іншого", скориставшись при тому постмодерністським (постструктуралістським) підходом до культури, який передбачає пізнання нових культурних просторів власне з перспективи „іншого" через урахування автономних локальних моделей розвитку[11]. Це дозволяє говорити про українську модель „монументального театру" 1930-х років, а отже, і про варіативність цього явища взагалі, про паралельність існування його різних культурних проявів поза ієрархічною шкалою. Тим паче, що у своїх естетичних спрямуваннях Блавацький не був „безрідний". Якщо біля джерел монументального театру Леона Шіллера стояли Міцкевич і Виспянський (не тільки як драматург, а й як теоретик театру й режисер, сценічний інтерпретатор „Дзядів"), то біля джерел монументального театру Володимира Блавацького треба назвати Шевченка і Курбаса.

В українській сценічній культурі XX ст. естетичні контури монументального театру вперше цілісно окреслила курбасівська постановка „Гайдамаків" 1920 року (Перший театр УСС ім. Т. Шевченка; „Кийдрамте")[12]. „Беручи за сюжет відому поему Шевченка, — засвідчував у той час художник Я. Струхманчук, — Курбас хотів нам дати величезне й могутнє видовище, створити з неї містерію з прологом і хором, як у старинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим пафосом і жестом, підпорядковуючи все музичному ритмові"[13]. Наснажена патріотичним запалом, широкими філософськими узагальненнями, потужною емоційністю, вистава втілила собою потребу в українському театрі великої національної поетичної форми.

Сьогодні вже можна говорити про Курбасові „Гайдамаки" не тільки як про спектакль, що збуджував революційний ентузіазм і соціальні інстинкти юрби, а й як про постановку з виразними літургічними акцентами, що апелювала до релігійних почуттів віруючих. „Курбас, — уточнює Неллі Корнієнко, — створив сакральну виставу, сама естетика якої була вражаючою, діяла не так на свідомість, як на підсвідомість, впливала не стільки завдяки голосному гаслові чи музичному крещендо, скільки цілокупністю театральних засобів"[14].

У режисерському вирішенні „Гайдамаків" домінували простота і зо-

[11] Перспективність постмодерністського підходу до явищ української культури талановито довела Тамара Гундорова на матеріалі літературного модерну (Проявлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.— Львів, 1997).

[12] Див.: Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені „Гайдамаки". До 175-річчя від дня народження Т. Шевченка.— К., 1989.

[13] Струхманчук Я. „Гайдамаки" на сцені пролетарського театру // Вісті (Умань).— 1920.— 23 груд.

[14] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.— К., 1998. — С. 138.

внішня стриманість. Виставу грали в сірих сукнах, на оголеній сцені з кількома станками-сходинками і задником із невибіленого селянського полотна. Формою втілення поезії на сцені стали „Десять слів поета“ — хор із десяти молодих дівчат, одягнених у сірі полотняні свитки, із скромною, буденною стрічкою у косах. Хор об'єднував епізоди вистави в єдине ціле, він був і голосом народу, і думками самого Шевченка, виразником почуттів персонажів і елементом художнього оформлення, живою декорацією. Внутрішній пафос особистих доль героїв вистави — Гонти, Залізняка, Яреми, Оксани та інших — органічно зливався з життям пластично розроблених масових сцен, доля людська була невід'ємна від долі народної.

Монументальність вистави досягалася укрупненням людських характерів і пристрастей, різким чергуванням динаміки і статики, широкого просторового руху і випуклої, великим планом поданої деталі, драматичних і ліричних сцен. Режисерське вирішення „Гайдамаків“ проявляло одночасно специфічність курбасівського монументалізму. „Одною з характерних рис постановки була її монументальність при цілковитій відсутності громіздкости, — писав В. Василько. — Економність, лаконізм, виразність були в усьому. Курбасівську постановку „Гайдамаків“ можна назвати навіть аскетичною щодо режисерських засобів, і водночас у ній було досягнуто величі й патетичности. Своєю високою трагедійністю вистава захоплювала, потрясала глядачів глибиною думок і силою переживань“[15].

У 1924 році, поновлюючи „Гайдамаків“ у „Березолі“, Лесь Курбас чітко сформулював своє розуміння засад сценічного монументалізму. У загальних вказівках до вистави він пояснював: „Постановка має бути монументальна, тобто із внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність — це передовсім простота, ясність і загальна значимість форм і змісту. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різних контрастів швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб великого масштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціально-політичних рухів, окремих класів людности“[16]. Збережені в записках В. Василька вказівки Курбаса сьогодні справляють враження маніфесту українського монументального театру початку XX ст.

Курбасівські „Гайдамаки“ — одна з вистав, які суттєво вплинули на формування режисерського мислення Блавацького під час його перебування у „Березолі“ 1927—1928 років. Пізніше, уже в еміґрації, згадуючи свій „березільський“ досвід, Блавацький писав: „Особливо дві вистави Курбаса „Гайдамаки“ і „Джіммі Гіґґінс“ — це великі осяги українського Театру [...] „Гайдамаки“ по Шевченкові в інсценізації Леся Курбаса з чудовою музичною ілюстрацією композиторів Стеценка та Глієра мусили полонити своєю красою кожного українського глядача. Ця давня постава Курбаса, яку відновлювано т[ак] м[овити] традиційно в марті кождого року з нагоди Шевченківських роковин — це була мистецька перлина, яку треба було б зняти в кіно і залишити майбутнім акторським поколінням

[15] Василько В. Театру віддане життя.— К., 1984.— С. 163—164.

[16] Див.: „Гайдамаки“. Загальні вказівки Леся Курбаса // Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінці сучасників, документи.— Балтимор; Торонто, 1989.— С. 127.

як музейну цінність. Величним Шевченковим строфам знайшов Лесь Курбас конгеніальну сценічну форму“[17].

Практика історично-релігійних вистав „Заграви“ засвідчувала, що В. Блавацький схилявся власне до курбасівської моделі сценічного монументалізму: до зовнішньої стриманости й лаконічности, простих і чітко окреслених ліній, компактних просторових композицій небагатолюдної масовки. Порівнюючи з виставами Леона Шіллера, театр Володимира Блавацького справді важко було назвати монументальним. І водночас дискурс рецензій на постановки режисера постає, при уважному відчитанні, як суцільний слід, „траса“, що омовлює сучасному дослідникові неомовлене: неназвану монументальність театру Блавацького.

В ті роки режисери різних шкіл тяжіли до укрупненої форми, масштабности й узагальнености образів, містерійности дійства. Загальна тенденція наповнювалася різним конкретним змістом і по-різному втілювалася. Монументальний театр міжвоєнних десятиліть виростав на ідеях реформи сценічного мистецтва початку XX ст., точніше на ідеях її другої, антинатуралістичної фази. В його горнилі переплавлялися естетичні пошуки Р. Вагнера, Г. Крега, А. Аппіа, Г. Фукса, досвід символістського „нерухомого театру“ і загострена публіцистичність експресіонізму.

Це, до речі, підтверджується і висновками, до яких прийшов Едвард Чато, з'ясовуючи типологічні риси монументального театру. У зреферованому вигляді вони зводяться до того, що монументальний театр — це театр антипобутовий і антипсихологічний, який цурається житейської дріб'язковости і буденної деталізації; натомість виводить на кін найбільш значущі моменти людського буття, динамічні згустки реальности, укрупнюючи й надаючи їм нового виміру. Це театр цілеспрямованої видовищности, який загострює увагу на візуальній стороні дійства, редукуючи при тому його вербальний ряд. Це театр публіцистичної зорієнтованости, який робить ставку не на індивідуальне, а на масове сприйняття. Він руйнує „четверту стіну“ між сценою і залою, встановлюючи особливий тип контакту з глядачами, які із звичайних спостерігачів мусять перетворитися на активних, принаймні в духовному сенсі, учасників дійства. В цьому театрі особисті людські переживання поступаються моральній і суспільній ідеї, втілюваній тим чи іншим персонажем. Врешті, це театр, який оперує скульптурними й архітектурними принципами постановки[18].

Історично-релігійний театр В. Блавацького в загальних рисах цілком вписується у парадигму Е. Чато та водночас і коригує її.

Вистави режисера порушували теми й проблеми понадпобутові й понадособові. В них діяли видатні історичні постаті, узяті в суспільному і політичному вимірі. Тут вершилася доля України та її державности („Дума про Нечая“, „Слово о полку Ігоревім“). На сцені „Заграви“ з'являлася Божа Мати („Ой зійшла зоря над Почаєвом“) і промовляв Христос („Голгота“), сходилися у протиборстві старий і новий світи („Камо грядеши“).

Значущість змісту вистав увиразнювалася значущістю сценічної форми. Звідси й тяжіння В. Блавацького до умовности й метафорики у вирішенні ключових епізодів спектаклю: величний образ крилоської катедри

---

[17] Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру.— Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995.— С. 128—130.

[18] Див.: Csato E. Leon Schiller.— S. 197—204.

з останньої дії „Слова о полку Ігоревім“ поставав як „символ Правди і Справедливости“[19]. Поза усякими побутовими відповідностями розгорталася у фіналі „Батурина“ картина згарища гетьманської столиці з обвугленим деревом у вигляді нахиленої руки — зловісної ворожої лапи, розпростертої над Україною. Звідси й притаманна постановкам Блавацького патетична текстуальність мізансцен. Третя дія „Батурина“ закінчувалася символічною акцією маленького хлопчика, який побожно піднімав із землі надщерблену козацьку шаблю, шанобливо пригортав її до грудей і цілував. А „Слово о полку Ігоревім“ завершувалося сценою урочистої присяги руських князів, і від їхніх схрещених мечів йшла на глядача візія справжньої державної потуги.

Посилена увага до візуальної знаковости вистави корелюється з поняттям видовищности. До постановок Блавацького критика найчастіше вживала саме термін „видовище“ з різними означеннями: „романтичне видовище“ („Тарас Бульба“), „релігійне видовище“ („Голгота“), „сценічне видовище“ („Камо грядеши“), „історичне видовище“ („Слово о полку Ігоревім“), відзначаючи при тому й образну виразність сценічних планів, і вимовність декораційного оформлення, і багатство й стильність костюмів. В оцінці історично-релігійних вистав „Заграви“ рецензенти підходили до кожної з них як до „суми зорових вражень“ і вказували на бажання режисера „захопити глядача малярськими й пластичними ефектами“[20].

Важко знайти статтю чи замітку, в якій не наголошувалась би власне пластична розробка спектаклю. Акцентуючи на пластичному вирішені вистави, „пластиці картин“ і „пластиці ролі“, критика давала ключ до розуміння типу видовищности історично-релігійних постановок Блавацького. Життєвій спонтанності й розпливчастості режисер протиставляв упорядкованість форми, базованій на принципах скульптурности. Мізансцени вибудовувались як чітко окреслені фіґурні композиції, в опрацюванні масовки домінував стиль барельєфу, окремі картини й епізоди мали вигляд пластичних цитат шедеврів живопису. (У „Голготі“ групування персонажів, рухи, жести, костюми й аксесуари відсилали глядача до „Тайної вечері“ Леонардо да Вінчі і „Маґдалини“ Ґвідо Рені.) Рецензенти виділяли „плоскорізьбу“ образів Віри Левицької, суворий пластичний малюнок і карбовану фактуру кожної ролі самого Блавацького. Не відмовляючись до кінця від інтер’єрних декорацій і мальованого задника, В. Блавацький одночасно використовував у виставах і конструктивні можливості сцени, групуючи персонажів на різновеликих площинах і еліпсовидних підвищеннях, які виконували подвійну функцію, ставали, з одного боку, своєрідними п’єдесталами для пластичних композицій, з другого — ритмізували простір і динамізували дію, посилюючи драматичну напругу видовища.

Зосередженість режисера на видовищній, візуальній стороні дійства не означала нехтування ним текстового, словесного пласту вистави. Мало того, монументальний театр В. Блавацького значною мірою був театром вербальним чи, краще сказати, „логоцентричним“. У тому розумінні, що бу-

---

[19] Див.: Кульчицький О. „Слово о полку Ігоря“ на сцені // Назустріч.— 1937.— № 20.— С. 5.

[20] Див.: Кульчицький О. „Qvo vadis“ на українській сцені // Там само.— 1936.— № 20.— С. 3.

дувався на великій довірі до слова й на вірі у слово. Тут належало не тільки бачити. Тут належало почути Христові проповіді, вчутися у скарги й болі Стефаникових персонажів, вслухатися у сповідальні монологи історичних постатей, вислухати їхні позиції і зрозуміти мотиви їхніх вчинків, запалитися, врешті, їхніми ідеями.

З нагоди вистав „Заграви" критика писала про „щезання межі" між сценою і залом, про „спонтанний ентузіазм", який довго не вщухав після опущення завіси[21], про „дуже чутливу реакцію" глядачів на все, що відбувається на сцені[22], відтворювала на сторінках преси „бурю сердечних оплесків" і пристрасні промови культурних діячів між окремими діями вистави[23]. А через роки пам'ять режисера відновлювала фраґменти постановки „Землі", які „перетворювали сцену й аудиторію в одну цілість, де всі серця вдаряли одним ритмом"[24].

Історично-релігійні вистави „Заграви" тяжіли до мистецтва колективного переживання, де модифікувалися й естетичні запити часу, і переконання самого Блавацького, який завжди наголошував на громадянській місії театру, вбачаючи в ньому силу, що організовує суспільне життя і свідомість людей. Найбільш точно з цього приводу висловився на шпальтах часопису „Назустріч" О. Кульчицький, зазначивши: „Театр „Заграва" засновує свій репертуар на переконанні, що одним із суттєвих чинників естетичного зворушення мусить бути масовість настрою. Тим самим шукає він, з одного боку, сюжетів, які давали б надію чуттєвого відгомону в якнайширшій масі і, з другого, — такого суспільного оформлення, що якнайбільш сприяло б масовій чуттєвій реакції"[25].

Очевидно, В. Блавацький був не єдиним, кого приваблювала ідея „соборности" театру, об'єднання акторів і глядачів, злиття сцени і зали в єдиному духовному пориві. На різних етапах творчости вона виникала в Л. Курбаса й К. Марджанова, В. Мейєрхольда і М. Рейнгардта, Л. Шіллера і Е. Піскатора. На цьому шляху європейський театр здобував свої перемоги і зазнавав невдач. На самому початку XX ст. об'єднати акторів і глядачів у спільному переживанні містерійного дійства мріяли режисери-символісти. Як відомо, їхні прагнення на практиці не здійснилися. (Приклад Мейєрхольда періоду його праці в Театрі на Офіцерській був особливо виразний.) Новаторська й елітарна природа символістських вистав замість налагоджування контакту сцени з глядацькою залою лише збільшувала естетичну дистанцію між ними. У 1920-х роках ідея „соборного" театру парадоксально відродилася у режисурі Пролеткульту, яка шукала єдности сцени й зали в літурґічному злитті душ, які вірили у революцію. Пролеткультівські містерійні дійства апелювали до класової віри робітників. Сцена і зала повинні були об'єднатися в екстатичному обряді служіння революції. Втім, режисура політичного театру 20-х років пропонувала й інший варіант загального єднання, заснований не на вірі, а на раціональному аналізі, на свідомості переконання, на мітинґовій злуці сцени й зали. Проблема, однак, полягала в тому, що політичний театр у

[21] Див.: Глядач. „Слово о полку Ігоря" на сцені // Мета.— 1937.— 17 жовт.
[22] Чайківський Й. Слово о полку Ігоревім // Новий час.— 1937.— 9 верес.
[23] Див.: Ш[крумеляк] Ю. Прем'єра „Думи про Нечая" // Новий час.— 1936.— 4 лют.
[24] Блавацький В. Спогади.— С. 151.
[25] Кульчицький О. „Слово о полку Ігоря" на сцені.— С. 5.

суті своїй прагнув не об'єднувати, а роз'єднувати. Це випливало з ідеологічних засад класової непримиренности, а також із потреби мати власного глядача, класово однорідного, робітничого, пролетарського. Насправді ж однорідности зали не існувало, глядач був „різношерстий“. Та й формальні новації, на які так багатий був політичний театр у своїх високих зразках, були зрозуміліші для високочолих естетів із „відмираючих класів“, аніж для робітничої аудиторії.

Монументальний театр В. Блавацького в 30-х роках теж вибудовував власну модель „соборности“, протиставляючи класовому антагонізмові національну консолідацію. Єдність сцени й зали ґрунтувалася на національній ідеї, на причетності до власної історії і державницьких змагань предків, на вірі в духовне й політичне відродження України. Така позиція „Заграви“ була гостро актуальна. Як писав згодом актор театру А. Радванський, „це ж у той час виросли свіжі могили героїв підпільного руху Біласа і Данилишина, недавно Галичина пережила пацифікацію; це ж саме був голод в Україні [...]; Галичина тоді переживала процес найвищої стадії формування національної, державницької ідеї“[26]. В містерії „Голгота“ глядач прозрівав містичний шлях України, для якої теж після страждань Великої П'ятниці мусило настати світле Воскресіння. Єдність сцени й зали творилася на основі любові до Бога, до рідного краю і його людей. Адже й само поняття „соборність“, принаймні так, як його розуміє релігійна філософія, означає добровільне об'єднання індивідуумів на основі любови до Бога й один до одного. Засади „соборности“, сповідувані „Загравою“, здатні були об'єднати в єдиному духовному пориві українців лівої і правої політичних орієнтацій, інтеліґента й робітника. На виставах театру, засвідчував Ю. Шкрумеляк, „тиснулися старі й молоді, місто й село“[27]. Крім того, умовно-реалістична режисура Блавацького сприяла й естетичному порозумінню театру і глядача.

Отже, спроба відчитання історично-релігійних вистав В. Блавацького під кутом зору монументального театру обіцяє бути перспективною і плідною. Вона дає можливість органічно ввести творчість режисера в контекст естетичних пошуків європейської сцени перших десятиліть XX ст., поглибити, а таким чином і суттєво змінити погляд на процеси, що відбувалися в українській театральній культурі 30-х років.

---

[26] Радванський А. Український театр „Заграва“ // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва.— Нью-Йорк, 1975.— Т. 1.— С. 317.

[27] Ш[крумеляк] Ю. Прем'єра „Думи про Нечая“ // Новий час.— 1936.— 4 лют.

Iryna VOLYTS'KA

VOLODYMYR BLAVATS'KYI ON THE PROBLEM OF THE MONUMENTAL THEATRE

V. Blavats'kyi's activity in the „Zahrava" theatre (1933—1938) was an important stage in the producer's creative work. It was the time when he realized his conception of the historical and religious theatre. The stylistic closeness of Blavats'kyi's historical and religious performances requires an aesthetic definition. The concept of the „monumental" theatre appears to be the most appropriate one. It is for the first time introduced into the discourse of Theatre Studies to describe Blavats'kyi's activities.

Юрій ІЗДРИК

АРХАЇКА ТЕАТРАЛЬНОГО МІФУ В ПОЗАМОДЕРНОМУ ПРОСТОРІ. (ЕПІТОМА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ НА ПРИКЛАДІ ЧЕРНІГІВСЬКОГО МОЛОДІЖНОГО ТЕАТРУ)

У ситуації сьогодення, коли спостерігаємо стрімке руйнування усталених знакових систем та невпинний ріст семантичної ентропії, будь-яке висловлювання потребує попереднього обумовлення, означення, якомога чіткішого окреслення понятійного поля, у котрому відбуватиметься акт комунікації. Вживаючи загальні поняття типу „міф“, „простір“, „теарт“, „модерн“*, моделюючи з них понятійні конструкції типу „театральний міф“ чи „позамодерний простір“, ми насправді маємо справу з архетипами (або квазіархетипами), ступінь невизначености яких настільки високий, що практично мова може йти про повну семантичну невизначеність. Власне кажучи, ситуація схожа на ту, про яку ще Чарльз Спенсер Пірс писав так: „Стосунки між знаком і його предметом вироджуються і зводяться до простої схожості між ними“[1].

Однак найбільша проблема полягає у тому, що чітке окреслення понятійного поля комунікації (а ця операція потребує застосування інших категорій чи понять, кожне з яких теж може потребувати розшифрування) є *неможливим у принципі*, оскільки залежить повною мірою не стільки від намірів інформанта і змісту, вкладеного ним у повідомлення, скільки від *інтерпретації*. Сьогодні ж спостерігаємо дедалі яскравіше виражену тенденцію до подрібнення шкали інтерпретацій, а навіть тяжіння до повної недискретности герменевтичного вектора. У зв'язку з цим багатозначність, притаманна раніше переважно комунікації естетичній, стає характерною рисою будь-якого повідомлення — кожне повідомлення в основі своїй є естетичним[2]. Ма-

---

* Тут і далі поняття „модерн“ вживаємо як синонім „модернізму“.

[1] Pierce C. S. Collected papers „Exact Logic“.— Cambridge, 1967.— T. 3.— P. 211.

[2] Умберто Еко говорить про це так: „Естетичне повідомлення являє собою приклад багатозначного повідомлення, котре ставить під сумнів наявність самого коду [...] З огляду на це повідомленню притаманна висока інформативність, що виявляє багату гаму характерних особливостей. Але будь-яка інформація несе в собі низку надлишкових відомостей. Відволікатися від тих чи інших сторін коду можна тільки в певній мірі, лише остільки, оскільки акцентуються інші його аспекти. В іншому випадку ми матимемо справу не з комунікацією, а з шумом“. Див.: Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма.— Москва, 1984.— С. 81.

ло того: руйнація усталених знакових систем призводить не до виникнення якоїсь універсальної системи, а до відмирання знаку як такого, до атрофії його знакової сутности. Отож беручись за аналіз певного феномену, в даному разі — феномену соціокультурного, мусимо здавати собі справу в неминучості не стільки багатозначности, скільки певної „недовизначеності“, що, на нашу думку, дозволяє ввести новий ціннісний фактор у можливе прочитання пропонованих ідей — фактор *імовірности.*

Театр і соціум

Розглядаючи стосунки театру і соціуму, а радше — ставлення соціуму до театрального міфу, мусимо насамперед зауважити, що існує принаймні два способи трактування поняття „театр“: театр як вид мистецтва і театр як соціальна інституція. Цей поділ ніколи не був кардинальним, залишаючи в суспільній свідомості простір для більш чи менш цілісного образу явища, однак сам по собі він уже вказував на існування полюсів у цьому образі. Суспільна свідомість чи радше суспільне несвідоме[3] у своєму реєстрі архетипів саме ці дві найтривіальніші дефініції вписує до ґлоси „Театр“. Самоусвідомлення мешканця Європи (а Європа — ще один знак, котрий вживаємо тут безвідносно, до його, скажімо, топографічного забарвлення) як носія або ж бранця передовсім християнської культури завжди визначало певну амбівалентність у ставленні до театру, і хоча критерії оцінки постійно змінювалися, еволюція цих змін була безпосередньо пов'язана насамперед з еволюцією театру-інституції і залежала від місця цієї інституції в ієрархічній системі суспільства.

У домодерністській європейській традиції, що ґрунтувалася здебільшого на християнських світоглядних засадах та церковних догматах, театр майже однозначно розглядався у категоріях зла чи принаймні як щось, що не заслуговує схвалення. Мотивацію таких поглядів подибуємо ще в Аврелія Авґустина[4] (чия філософія мала значний вплив на формування культурного ландшафту Європи), хоча вони притаманні й менш радикальним у відмові від мирських утіх системам цінностей. Навіть у найліберальніші часи театр, театральний фах перебували на марґінесах суспільного „табелю про ранґи“. Подібна оцінка виявилася настільки усталеною і загальноприйнятою, що ще навіть усередині XX століття Альберові Камю здавалося доречним з пафосом засуджувати етичну дискримінацію театру[5]. До того часу, поки в Європі не почав виникати чи, точніше, відроджуватися культ культури[6] і

---

[3] Зайвий приклад „розмитості“ понятійного поля: адже такі поняття, як „колективне підсвідоме“, „колективне несвідоме“ чи інші терміни самі вже набирають силу архетипу і займають місце в тій сфері людської психіки, котру означають. Фромм, скажімо, пише: „Термін „несвідоме“ — це насправді містифікація [...]. Немає такої речі, як несвідоме; є тільки переживання, усвідомлювані чи неусвідомлювані, тобто несвідоме“. Див.: Фромм Э. Душа человека.— Москва, 1992.— С. 341.

[4] Augustyn Św. Wyznania.— Kraków, 1994.— S. 56.

[5] Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Бунтующий человек.— Москва, 1990.— С. 69.

[6] Ми наполягаємо саме на такому визначенні, хоча описуване явище по-різному характеризують різні дослідники. Загальноприйнятим прийомом є вичленовування окремих смислових категорій, скажімо, раціоналізму та позитивізму як самодостатніх культових одиниць (див., наприклад: Морін Е. Европа — метанаціональна провінція? // Ї.— 1997.— № 9.— С. 12), однак, на нашу думку, такий підхід дещо анахронічний, і сьогодні доречно говорити про весь корпус культури як про основу новітнього вселенського культу.

культ мистецтва зокрема, лицедійство прирівнювалося до блазнювання, до юродства, до нього ставилися як до неминучого, але соромітного, гріховного прояву темних сил людської натури, для котрих (як, скажімо, й для карнавалу) було відведено час та місце, і, що символічно — таким місцем, як звичайно, виявлялася площа в тіні собору.

Зрештою, це стосувалося будь-яких мистецьких проявів, до яких громадська думка ставилася з недовірою, підозрою чи навіть зневагою, якщо вони не служили сакральним цілям. Однак, як пише Михайло Епштейн, „від Відродження до XIX століття включно відбувається прикипання мистецтва до поверхні світу, аж до буквалістської нерозрізнимости і нероздільности“[7]. Це „прикипання мистецтва“ означало не що інше, як його поступову легалізацію, виокремлення у самоцінність, а потім і вивищення у нібито елітарну сферу людської діяльности, що врешті-решт привело, як уже було сказано, до усталення його культу.

Як і будь-який інший вид мистецтва (як, зрештою, і суспільство загалом), театр аж до епохи модернізму завжди перебував у полі напруги між двома полюсами влади — церковної та світської[8]. І якщо влада церковна, не зважаючи на залежний від історичних умов ступінь лояльности, апріорно засуджувала театр, то позиція світської влади виглядала цілком протилежно. Ми не будемо заглиблюватися в аналіз причин подібного ставлення — їх надто багато, але зазначимо основне: саме з початком Відродження, коли знову почали набирати силу ідеї антропоцентризму, конфлікт між „собором“ і „замком“, який існував завжди, почав неухильно загострюватися, що спонукало світську владу до творення „нової сакральности“, якщо не альтернативної, то принаймні паралельної церковній. Суть її полягала в *ритуалізації* більшости проявів суспільного буття. Ритуал і донині залишається основним естетичним принципом існування суспільства. Дипломатичний протокол чи придворний етикет, судовий процес чи процедура виборів, військовий парад чи біржева гра — усе це суть ритуали, які ховаються під машкарою *соціальної практики* та без яких неможливо уявити собі сферу матеріалізації влади[9]. Яке ж місце в цій практиці займає театр? Жодна світська інституція не є настільки близька ритуалові, як театр. Власне кажучи, у своїй основі він і є ритуалом: він вийшов із ритуальних обрядів і постійно повертається до них як у сценічних, так і в позасценічних проявах. І, отже, він завжди був структурою, найбільш придатною для зведення псевдохраму, котрий перебував би поза сферою *sacrum*, водночас майстерно її імітуючи.

З іншого боку, театр, як жодне з мистецтв, прив'язаний до „поверхні

---

[7] Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир.— 1989.— № 12.— С. 225.

[8] За Шпенґлером, „на початку будь-якої культури над селянським подвір'ям піднімаються дві чіткі форми вищого ранґу, одна — як втілення існування, інша — як мова свідомости: замки і собори. В них протилежність тотема і табу, жаги і страху, крові і духу [...]“ Нема потреби наголошувати, що під „селянським подвір'ям“ Шпенґлер розуміє власне соціум у його архаїчній, зародковій формі. Див.: Шпенглер О. Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века.— Москва, 1991.— С. 25.

[9] Фромм, дещо політизуючи проблему, стверджує: „Вожді в авторитарних політичних системах добре розуміють потребу в загальних ритуалах і пропонують нові форми політично забарвлених церемоній, що задовольняють цю потребу і прив'язують середніх громадян до нової політичної віри“. Див.: Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов.— Москва, 1990.— С. 215.

світу", закорінений у складний суспільний організм — він володіє не лише креативним простором, а й цілком конкретними топографічними вимірами: він знайшов своє місце серед інших споруд, що розташувалися поміж „замком" і „собором"[10]. Звісно, це місце не є якимось особливим чи привілейованим, якщо говоримо про суспільство взагалі, однак як тільки ми звернемося до формацій, структурна організація котрих тяжіє до абсолютизму, тоталітаризму чи автократії, то побачимо, що театр серед інших псевдосвятилищ починає відігравати аж ніяк не останню роль. Ідеться, безперечно, не про якийсь конкретний державний устрій, а про певну інтенцію, в основі якої лежить один із найспокусливіших і найживучіших міфів — *міф імперської величі*[11]. Міф цей сягає коренями древнього світу, організації якого був притаманний монізм, певна річ, не як філософське вчення, а як принцип єдиної ідеї, єдиної сили, єдиного начала[12]. Для міфології континентальної цим древнім світом була передовсім античність (котра сама по собі завжди залишалася найбільшою спокусою і одночасно загрозою для християнської європейської цивілізації, адже саме вона була тією амфорою, в якій надійно законсервованими зберігалися віруси антропоцентризму, гуманізму та позитивізму, згубна дія котрих і привела врешті-решт до поступової секуляризації людства). Серед інших архетипів-вірусоносіїв знайшовся в античності й архетип театру. За самою своєю природою він не міг, звісно, бути монолітним[13], ураховуючи водночас і грецьку трагедію, і римський цирк, і мім, і пантомім, і палліату, Есхіла й Езопа, Плавта і Менандра, та найважніше в цьому архетипі було видіння театру як величної державної установи, вмістилища розваг, але розваг не потаємних, не засуджуваних і гріховних, а легітимних, ритуалізованих, почесних навіть.

Власне кажучи, театральний ритуал у цьому сенсі — це не тільки і не стільки те, що відбувається на сцені, це сам акт відвідин культового місця, тотемічна форма суспільної активности, профанна літурґія (недарма віднайдемо тут „паломництво", „ініціацію", „євхаристію", „очищення" та ін.), — і в цьому його тотожність з іншими згаданими ритуалами, котрі покликані заповнювати естетичний простір владного поля, натомість опа-

---

[10] „А все ж чи можна розцінювати фізико-технічно спроектований простір, яким би подальшим визначенням він не підлягав, як єдиний істинний простір? [...] Простір несе зі собою місцевість, котра готує те чи інше проживання. Профанні простори — це завжди відсутність сакральних просторів, часто залишених у далекому минулому. Простір — це вивільнення місць". Див.: Heidegger M. Die Kunst und der Raum.— Sankt Gallen: Erker, 1969.— S. 26.

[11] Дослідник імперій Володимир Єшкілєв пише, що міф імперської величі є лише побічним продуктом Імперського Естетичного Феномену. Втім, не заглиблюючись в особливості його теорії, звернемо увагу на таке зауваження: „імперська ідея, позбавлена *естетичного та законодавчого просторів* (курсив мій.— *Ю. І.*), де вона матеріалізується, як явище не існує". Саме необхідність, неминучість, конечність естетичного простору є основою ритуалізації, яка поглинає урешті все суспільне буття. Див.: Єшкілєв В. Знак імперії // Четвер.— 1994.— № 4.— С. 2.

[12] Гизо Ф. История цивилизации в Европе // Европейский альманах.— Москва, 1990.— С. 64.

[13] „Архетип навряд чи народжується з фізичних фактів, він радше відображає те, як душа переживає фізичні факти, причому вона (душа) часами доходить до такої сваволі, що заперечує очевидну дійсність і виставляє твердження, що над цією дійсністю знущаються". Див.: Jung C. G. Zur Psychologie des Kind-Archetypus // Jung C. G., Kerényj K. Einführung in das Wesen der Mythologie. 4 rev. Aufl.— Zürich, 1951.— S. 107.

новують і простором закону, адже вони не лише визначають стереотипи поведінки всередині макроструктури державного організму, а й призводять до організації власних ієрархізованих структур.

Інституція театру подібно до інших державних інституцій своєю архітектонікою починає наслідувати архітектоніку держави з поділом на центр та периферію, метрополію та колонії, столицю та провінції. У межах владного поля з'являється як символ театру взагалі театр „національний", „імператорський", „цісарсько-королівський", „народний" і т. ін. — головна установа „галузі". Виникає врешті-решт макабрична формула, що констатує існуючий стан речей: „Театр — це храм".

Не дивно, що канонічний образ європейського театру остаточно склався у добу класицизму, коли вторгнення античности в культурні ландшафти Європи набуло найбільш карикатурних, фарсових форм. І хоча обивательський стереотип упродовж тривалого часу ще не позбудеться упередженості, вона чимраз далі відступатиме перед незворушністю еклектичної архітектури, блиском фальшивої позолоти та психоделічною пишнотою оксамиту. Найголовнішою ж соціальною функцією театру надовго залишиться задоволення „обрядово"-онтологічних потреб певного прошарку „homo theatralis"[14] — своєрідної касти чи, може, секти ідолопоклонників Мельпомени.

Урешті-решт породжений класицизмом канон і сам перейшов на архетип, який за півтора століття міцно закорінився у масову свідомість. Тому закономірно, що в часи новітньої історії, з поширенням модернізму саме він став основою театрального міфу для таких формувань, як фашистська Німеччина чи СРСР, котрі більш чи менш успішно чинили опір наступові демократії у царині соціогенезу та модерністським реформаціям у сфері культури.

Модернізм як загроза

Що означала поява модернізму в соціологічному плані і чому для двох останніх спроб імперського світопорядку він виявився зайвим, ба навіть і ворожим? У чому полягала небезпека модернізму для *естетичного простору* імперії і яким чином втручався він у *простір закону*?

Насамперед для модернізму характерне прагнення перебороти класичні уявлення про мистецький твір, про мистецтво взагалі. Методологія цієї боротьби полягала в руйнуванні усталених способів комунікації, у відмові від однозначної залежности форми і змісту, об'єкта і його назви. Власне кажучи, це були перші спроби осягнути міру невизначености естетичного повідомлення, те, що ми називаємо сьогодні семантичною ентропією[15]. У

---

[14] Цей термін вжито тут у розумінні ширшому, аніж пропонує Мішель Вінавер у своїй праці „La mise en trop" (Див.: Theâtre/Publik.— 1988.— № 82—83.— P. 70). Під „homo theatralis" ми розуміємо суспільну групу алохтонів, орієнтовану на театр як на певний соціокультурний ареал, популятивну нішу; тобто сюди зараховуємо і структури, що забезпечують існування театру як інституції, і безпосередніх творців театрального дійства, і його споживачів — критику, театрознавство, а також, безперечно, публіку.

[15] Детальніше про те, що автор вносить у поняття „семантична ентропія", можна прочитати у статті „Станіслав: туга за несправжнім". Див.: Плерома.— 1996.— № 1—2.— С. 21.

1902 р. Рільке не стільки констатуючи, скільки передбачаючи, писав: „...мова вже не має нічого спільного з предметами, які вона називає [...]“[16], і модернізм із фаталістичною приреченістю втілює цей прогноз у мистецтві, оперуючи парадоксом як засобом, нагромаджуючи незвичні — алогічні за традиційними мірками — образні системи, апелюючи до підсвідомості як джерела істини. Цей, здавалося б, суто естетичний принцип мав насправді достатньо суттєві наслідки ідеократичного порядку, адже він, пронизавши сфери філософії, ідеології, привів урешті-решт до остаточного *узаконення* етичного релятивізму[17]. Однак найбільша, з погляду нашої проблематики, радикальність модернізму полягала в намаганні взагалі змінити соціальну функцію мистецтва, переглянути його місце і роль у суспільстві, а це означало для владного поля не що інше, як *революцію деритуалізації*. Для демократичного устрою з його мобільною, динамічною системою цінностей це, звичайно, не становило серйозної загрози (власне кажучи, взаємопов'язаність експансії демократії на терени Європи і генези модернізму набагато тісніша, ніж прийнято вважати), однак для формувань імперського типу з їх прагненням зберегти метафізичну іманентну ієрархію деритуалізація означала б неминучий крах усієї системи. Тільки орієнтація на „класику“, — який би ідеологічно актуальний зміст не вкладався у цей термін[18], — з її відпрацьованими формами дискурсу уможливлювала консервацію естетичного простору імперії. Темою окремої роботи міг би бути аналіз причин і способів самоізолювання різних тоталітарних суспільств XX століття (особливо згаданих уже фашистської Німеччини та СРСР) від модерністських процесів у різних галузях людської діяльности, однак нас цікавить передовсім еволюція позамодерної ситуації на теренах колишнього СРСР. Можна також ставити питання про приналежність цих теренів до соціокультурного ландшафту Європи, однак це завело б нас надто далеко від теми даної розвідки, до того ж раніше вже була обумовлена інтерпретаційна відносність понятійного поля. У кожному разі не викликає сумніву, що розбудова совєтського театру ґрунтувалася на європейській моделі, не кажучи вже про те, що не лише класицистський тип театру, а й сам театр в його фізичній, матеріальній формі був успадкований від попередніх формацій. Тотальність імперських амбіцій доби соціалізму нічим не відрізнялася від культурного месіянства минулих історичних періодів, отож для успішного функціонування державного організму необхідний був міф про гармонійний розвиток усіх сфер суспільного життя, у тому числі й мистецької.

---

[16] Рільке Р. М. Ворпсведе // Думки про мистецтво й поезію.— К., 1986.— С. 30.

[17] Звичайно, наївно було б говорити про модернізм як про першопричину того процесу, що його Ясперс називає „розбожненням“ (див.: Ясперс К. Духовная ситуация времени // Человек и его ценности.— Москва, 1988.— Ч. 1.— С. 62—63) і який почався задовго до XX ст. Тут узагалі важко відмежувати причини від наслідків чи визначити точні дати. Корені цього процесу, очевидно, слід шукати ще в XV—XVI ст., коли сформувалися підвалини сучасної Європи.

[18] Тут видається доречним нагадати трактування класики, запропоноване Борґесом. І хоча воно стосується лише літератури, його з повним правом можна апроксимувати на інші сфери мистецтва та культури: „Класичною є та книга, котру певний народ чи група народів тривалий час вирішує читати так, ніби на її сторінках усе було б продуманим, неминучим, глибоким, як Космос, і допускало б нескінченні тлумачення“. Див.: Борхес Х. Л. Проза разных лет // По поводу классиков.— Москва, 1984.— С. 223.

І тут знову театр відіграє роль головного храму мистецтв: міф про Большой театр існував у СРСР на рівні з міфами про військову міць та завоювання космосу. Ритуал його відвідин був рівнозначний паломництву до небагатьох інших культових місць, таких, як мавзолей чи ВДНГ, разом з якими він був незаперечним свідченням упорядкованости імперського світопорядку. (Володимир Єшкілєв формулює це так: „Таємниче Щось ненав'язливо гіпнотизувало глядача — приваблювало і відштовхувало водночас, створювало ілюзію проникнення усередину незнаного, декоративно-упорядкованого всесвіту — впорядкованого за таким неосяжно-нелюдським задумом, що годі було сподіватися на його пізнання"[19].) У мережі драматичних театрів також була своя, освячена благословенням влади найвища інстанція — МХАТ. Однак було б недалекоглядним спрощувати структуру совєтської міфології. Суто в естетичному плані вона часто виглядала цікавішою, ніж санкціоноване нею мистецтво, уміло використовуючи парадокс як засіб психологічного тиску, що блискуче проаналізовано у книзі Орвела „1984". Поза міфами офіційними існували альтернативні, не менш важливі для стабільности режиму, адже альтернативність їхня була вміло дозована всезнаючими ідеологами, і якщо, скажімо, театр на Таґанці був загальновизнаним символом мистецького опору, своєрідним храмом розкольників і єретиків, то це аж ніяк не означає, що там хоч у мінімальних дозах проходив апробацію модерністський досвід. Аж ніяк. Опозиційність „Таґанки" реалізувалася на рівні ідеологічному. Часто найнесміливіша опозиція естетична наражалася на набагато жорстокішу обструкцію, аніж спроби постановки гострих політичних питань у визнаних, дозволених художніх формах. Однак якщо в центрі ще якимось чином могло існувати справжнє підпілля (як мистецьке, так і політичне)[20], то на периферії, якою була практично вся територія поза столицями, інформаційна ізольованість була настільки комплектна, що попросту унеможливлювала будь-який модерний досвід. Зрозуміло також, що навіть той мінімалістський *underground*, який існував у літературі, образотворчому мистецтві чи музиці, тобто в індивідуальних видах творчости, не міг поширитися на театр, котрий потребував організації і колективности. Так, Брехт[21], котрий належав до малочисельної череди „священних корів" „проґресивної західної інтеліґенції", був відомий більше, як певний товарний знак, аніж як теоретик і режисер — адже він був носієм опосередкованого досвіду. Інформація, котра проникла все-таки у вигляді рецензій, критики чи малотиражних видань (таких, як, скажімо, книга Пітера Брука „Порожній простір"), була явно недостатня і ніякою мірою не компенсувала відсутність практики. Неповна система театральної ос-

[19] Єшкілєв В. Знак імперії.— С. 2.

[20] Представник т. зв. проґресивної західної інтеліґенції режисер Джордж Стрелер із властивою „лівим" наївністю написав: „Театр underground" завжди існував і буде існувати, тому що термін underground не що інше, як сучасне [...] поняття для визначення аванґардистського театру — театру пошуку, експерименту, театру неофіційного, існуючого поза системою [...]" (див.: Стрелер Д. Театр для людей.— Москва, 1984.— С. 43). Однак існування поза системою у радянській дійсності було неможливе, тому самі поняття „пошук" чи „експеримент" були викреслені з мистецької лексики.

[21] У своїй програмній статті „Про експериментальний театр" Брехт апелює до Станіславського, Рейнгардта, Мейєрхольда, Піскатора та ін., а не до, скажімо, Кокто, Жаррі чи Арто. (Див.: Брехт Б. Театр. Пьесы. Высказывания.— Москва, 1965.— Т. 5.)

віти, керована критика, відсутність підготовленої публіки, ідеологічний тиск та неможливість експерименту — ці реалії визначали формування естетичного (у даному разі — театрального) простору як позамодерного. Отже, аж до періоду розпаду СРСР архаїчний міф театру був надійно законсервований на його теренах, і коли лібералізація суспільства дійшла до тієї міри, що уможливила появу нових, офіційно нерегламентованих труп, вони виникали на ґрунті настільки ж мертвому, наскільки й стерильному.

Exempla

Поява в 1985 р. під дахом Чернігівського лялькового театру драматичної трупи знаменувала собою народження нового театру — молодіжного. Фактично його історія конспективно, але дуже точно відтворює стереотипну історію європейського театру ab ovo, що само собою консеквентно. Виникнувши як певне братство, як вільне утворення, не прив'язане до жодної структури, молодіжна трупа на початку втілювала ідею мандрівного театру: саме в цей період (не в останню чергу через відсутність власного приміщення) актори подібно до гістріонів багато гастролюють, виступають у різноманітних установах та закладах. За жанром це театр, близький до т. зв. літературного, і за відсутністю сцени практично відсутня сценографія, за основу беруться тексти (Платонов, Айтматов, Васильєв та ін., донедавна не толеровані). Це дивним чином теж породжує середньовічні алюзії, адже „середньовічна культура — культура тексту"[22]. Екзистенція такого театру, як і годиться, цілковито побудована на ентузіазмі, вірі в месіянську роль мистецтва та психологічних особливостях акторства. Однак архетип театру-інституції залишається тим латентним колективним бажанням, без реалізації якого існуюча театральна практика здається не до кінця легітимізованою, що цілком по-фройдівськи інспірує комплекс вини, витіснений у сферу метаісторичних ремінісценцій. (Хоча психоаналітичний аспект і не є визначальним у нашій розвідці, та оскільки раніше говорилося про надзвичайно стійкий неґативний стереотип, притаманний масовій підсвідомості у ставленні до театру, нам видається цікавим припустити таку версію: можливо, відокремлення від лялькової трупи попри інші цілком прагматичні причини мало на меті й певний ірраціональний акт аброґації — адже пекельна залежність, яка традиційно приписувалася театрові ляльок[23], і донині не стерта з культурної матриці людства). Засновник і головний режисер Чернігівського молодіжного театру Геннадій Касьянов, — котрий міг би дослівно повторити думки Стрелера: „Я вірю у театр як явище мистецьке — соціально-виховне, у театр — як у поезію [...] Але в тій же мірі я вірю у театр і як у структурно-організоване місце зустрічі людей. Я не вважаю, що театр — це щось пере-

---

[22] Рабинович В. Исповедь книгочея.— Москва, 1991.— С. 77.

[23] Загальноприйнятим середньовічним уявленням притаманна була віра про зв'язок маріонеток з окультними науками та чаклунством, що черпалася, мабуть, із не до кінця викорінених ритуалів поганського характеру (Див.: Даркевич В. Кукольный театр средневековья // Панорама искусств.— Москва, 1985.— № 8.— С. 252).

хідне, швидкоплинне, яке безслідно зникає у красі й завершеності суто естетичного моменту“[24], — в одному з інтерв'ю сказав: „Для мене важливо було створити *театр*. Я хотів, щоби був службовий вхід. Я хотів, щоби були квитки. Я хотів, щоби були ряди і місця“. Як бачимо, тут ідеться передовсім про імператив структури, інституції, план і образ якої повністю міститься у відповідному архетипі. І така структура була створена. „Монастир для своїх“, як охарактеризувала Чернігівський молодіжний театр в його початковій фазі критик Ганна Липківська[25], за досить короткий час перетворився на „храм для обраних“. Homo ludens еволюціонували до клану жреців homo theatralis. Спробуємо проаналізувати складові елементи подібної реформації:

— передовсім це, звичайно, опанування геометрією автономного мікрокосмосу, зміна кочового способу життя на осідлий;

— наявність гіпертрофованого адміністративно-господарчого апарату, котрий не бере безпосередньої участи в художньому процесі, але забезпечує фізичне існування театру (апарат цей згідно із законом Паркінсона має тенденцію до безконтрольного росту, а також здатність до самоорганізації, самоізоляції та самозабезпечення);

— орієнтація на підтримку державних структур у матеріальній сфері;

— ієрархізація і ритуалізація внутрішньотеатральних службових стосунків, поступове запровадження субординації, неписаних законів та системи табу, утвердження територіальної та функціональної зональности;

— ізографія, що сприяє виникненню характерної внутрішньої естетики, часто орієнтованої на еклектичність і пишноту „справжнього“, „великого“ театру, котра у зменшених пропорціях набирає будуарних, дещо карикатурних рис, і врешті-решт переростає сама себе, вироджуючись у самоцінний феномен надеклектичного кітчу;

— пріоритет „виробничої сфери“ як у фінансових, так і в суто екзистенційних питаннях, ігнорація побутових проблем та прав актора, що є цілком закономірним наслідком імперської свідомости, де особистісна цінність упосліджується перед „глобальними“ потребами системи;

— випродукування міфу елітарности, поступове анґажування та формування соціальної групи „театралів“, найбільш схильних до сакралізації театральної дійсности, котрі виконують роль каталізатора у формуванні соціокультурного феномену.

Для відкритого демократичного суспільства з його надзвичайно широким спектром послуг як у матеріальній, так і духовній сфері, поява подібної інституції була б просто неможлива. Театр архаїчного, „класичного“ типу, на який зорієнтовано Чернігівський молодіжний, безперечно, існує на Заході; вони не раз існують як реліктові заклади з багатовіковою традицією, котрі виконують роль своєрідної кунсткамери і займають свою цілком визначену нішу в суспільному бутті. Вони справді виступають ґарантом престижности та елітности, мають державну підтримку і слугують не стільки обрядовості, яку забезпечували протягом минулих століть, скільки консервації цієї обрядовости в метаісторичній культурній палітрі. Загалом же теперішня театральна ситуація Заходу (як, зрештою, і мистецька) відзначається надзвичайною розмаїтістю, і найхарактернішою її

[24] Стрелер Д. Театр для людей.— С. 44.
[25] Липківська Г. Монастир для своїх // Вісті з України.— 1992.— 22—29 жовт.

ознакою є *відсутність тенденцій.* Натомість тенденційність і моноспрямованість притаманна більшості ареалів пострадянського простору, ідеологічна атмосфера якого визначалася виразною ретроспекцією.

Одним із результатів культурної політики СРСР стала наявність практично в кожному обласному центрі певного театрального закладу (як звичайно — музично-драматичного або академічного театру), що його засновували штучно, за наказом чи планом, укладеним у центрі, незалежно від рівня реальних потреб, у формах та масштабах, які ці потреби ігнорували. У зв'язку з цим така інституція не завжди справлялася із запрограмованою для неї функцією „храму мистецтв", хоча й відповідала, як звичайно, ортодоксальним вимогам. У випадку з Чернігівським молодіжним театром маємо приклад того, як молода енергійна структура займає соціальну нішу, призначену попередньо іншій (Музично-драматичного театру ім. Шевченка), що в силу тих чи інших причин виявляється, однак, неспроможною. Фактично із сукупности процесів, які відбувалися під час т. зв. перебудови, — демонтаж ідеологічної системи, розпад імперії, демократизація суспільства, інтеграція у загальносвітове інформаційне поле та ін., — тут спостерігаємо лише результат лібералізації режиму, послаблення тоталітарних домагань влади: соціум як система тільки-но звільняється, хоча б частково, від тиску зовнішніх владних чинників, відразу проявляє свою іманентну здатність до самоорганізації та релаксації. Натомість поглиблення названих процесів доводить до загострення конфліктів між усе більш розосередженою у своїй динаміці дійсністю та консервативними інтенціями театральної структури, між естетичним екуменізмом поглинутої високотехнологічною масовою культурою публіки та зашкарублим ізоморфізмом сценічних проектів, неспроможних візбутися з фахової інтроспекції та аутизму.

Більш ніж за десять років існування Чернігівський молодіжний театр повністю виконав свою місію реконструкції театрального міфу. Урбаністичний краєвид Чернігова, відлучений за совєтського сімдесятиліття від власного унікального за насиченістю сакрального простору, збагатився секуляризованим естетичним простором (характерно, що опанування цими просторами, перенесення у них відбувалися паралельно). Спроби урізноманітнити й розширити його хоч і не дали відчутних художніх результатів, проте довели не лише до ускладнення структури (у складі молодіжного театру існують: український камерний театр, „театр-вдома, „театр-кафе"), а й до реформи місцевої театральної ситуації загалом: реструктуризація молодіжного театру закінчилася урешті-решт виокремленням лялькової трупи в окрему установу — ляльковий театр (який експериментує і з драматичними постановками); перехід групи перспективних акторів та режисера Андрія Бакірова до Музично-драматичного театру ім. Шевченка сприяли реанімації та реабілітації останнього. Не перебільшуючи, можна стверджувати, що поява в 1985 р. Чернігівського молодіжного театру переросла до кінця 90-х у локальний театральний бум. Цей феномен є феноменом у його первісному значенні, тобто явищем унікальним. Водночас він є лише лабільним, зважаючи не лише на нестійкість та непрогнозованість зовнішньої ситуації, а й в силу своєї генетичної позамодерности, що породжує ще один внутрішній конфлікт — між його культурним і соціальним полюсами. Адже інвазія західної масової культури, характерною ознакою якої є високотехнологічність і надзвичайна

морфологічна розмаїтість, призводить як до редукції масової свідомости, так, одночасно, до ревізії колективного підсвідомого — витворені модернізмом образні системи, першообрази, що фактично відіграють роль новітніх архетипів, міцно увійшли в естетичну дійсність і присутні навіть у найтривіальніших проявах ужиткового мистецтва чи матеріальної культури. Дизайн етикетки, колірна гама плаката, нарратив рекламного ролика, монтажний принцип відеокліпа, композиція журнальної обкладинки, відеоряд комп'ютерної гри — у всьому цьому можемо віднайти добре засвоєні, переосмислені й асимільовані уроки модернізму. При позірній зовнішній тотожності післямодерного та позамодерного продуктів їхня внутрішня природа різниться кардинально — її неможливо скопіювати, просте наслідування завжди зводитиметься лише до мімікрії чи імітації. Можна досягти фенотипічної схожости, але відмінність на рівні генетичному потребуватиме генетичної ж перебудови. Однак тут ми стикаємося ще з одним надзвичайно цікавим явищем: митець як людина, позбавлена модерністського досвіду, не може витворити художнього продукту, котрий можна було б віднести до постмодернізму, однак він же як суб'єкт чи радше об'єкт інформаційної аґресії (а роки ізольованости породили різновид психіки, орієнтованої на ідейний монізм та комунікативну герменевтику, що суттєво ускладнює її орієнтацію у неструктурованому, недискретному інформаційному полі) постійно перебуває під тиском ворожої йому естетики, інтуїтивно відчуваючи її багаторівневість та переносячи цей трансцендентний досвід на практику. Власне кажучи, у даному разі митець виступає як певна знакова істота, котра намагається вивільнитися від своєї історичної приречености. Дистанція, що відділяє цю істоту від джерел, які він інтуїтивно прагне осягнути, є нездоланною для лінійного простору, однак у неевклідовому просторі постмодерного дискурсу все виявляється можливим[26]. Повертаючись до театральної проблематики, спробуємо прослідкувати перспективи цього явища. Те, що деякі критики помилково вважають погано засвоєними уроками модернізму[27], спробуємо охарактеризувати як *віртуальність постмодерну.*

Віртуальність постмодерну

„На жаль, термін „постмодернізм" може стосуватися чого завгодно. Схоже на те, що тепер ним називають усе, що подобається людям, котрі його вживають", — зауважує ще в 1983 р. Умберто Еко[28]. Однак відомо, що існує принаймні два, достатньо полярних і достатньо популярних визначення постмодернізму.

---

[26] На суто прагматичному рівні це можна арґументувати поступовим засвоєнням т. зв. європейського універсалізму, котрий означає „не лише узагальнену картину правової держави, громадських прав та прав людини, а й культуротворчий та культуротрансформуючий проект, отже, свідомість того, що в культурній дивергенції різних європейських реґіонів завжди була закладена конвергенція" (Див.: Бусек Е. Европа ідей — утопія чи реальність? // Ї.— 1997.— № 9.— С. 4).

[27] Норов А. На Бродвее без перемен // Черниговский полдень.— 1996.— 21 нояб.

[28] Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие // Называть вещи своими именами.— Москва, 1986.— С. 227.

Одне з них належить тому ж таки Еко, який із властивою йому доступністю викладу стверджує: „[...] наступає момент, коли аванґарду (модернізму) уже нікуди йти, адже він створив свою власну метамову і виголошує на ній свої неможливі тексти (понятійне мистецтво). Постмодернізм відповідає модернізму тим, що визнає минуле: якщо його неможливо зруйнувати, адже тоді ми доходимо до повного мовчання, його треба переглянути — іронічно, без наївности [...] Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті. Тому, якщо в модернізмі хтось не розуміє гри, йому залишається заперечувати її. А от у постмодернізмі все можна сприймати серйозно і не розуміючи гри“[29].

Згідно з іншим визначенням, постмодернізмом є *усе*, що з'являється *після* модернізму, тобто йдеться не про якийсь конкретний напрям чи течію, а про ситуацію узагалі, про її хронологію. Нам видається, що обидва ці визначення якимось чином відповідають досліджуваному явищу: з одного боку, позамодерний простір позбавлений модерністського досвіду, але набуває його опосередковано через ін'єкцію масової культури, з іншого боку — з цієї ж причини іронічність не може з'являтися тут на стадії переосмислення і творення, котре відбувається за архаїчними схемами — вона може бути присутня лише на стадії сприйняття. Інакше кажучи, позамодерний продукт може бути *потрактований* як постмодерний. Тут ми знову стикаємося зі свободою інтерпретації, котра є не просто довільністю, але зреалізованою можливістю, тобто прямим наслідком гетерогенности повідомлення. Можна сказати, що відсутність модерного досвіду є відсутністю модерних комунікативних схем, та оскільки змінився сам атомарний склад комунікації, то парадоксальним чином народжена в переінформованому полі мова просто не може відбутися поза модерном, мало того — вона не може відбутися поза будь-чим, що вже відбулося[30]. Йдеться-бо не про іронічний перегляд минулого чи гру з готовими художніми формами, характерну для „класичного“ постмодернізму, йдеться про те, що результат так чи інакше виходить однаковим: у стосунках між мистецтвом і змістом зникає будь-яка однозначність.

Театр в описаному позамодерному просторі існує ніби ізольовано від власної семіології. Він опирається на звичні мотивації, кожен його сценічний прояв — це підбірка стереотипів і традиційних стилістичних фіґур, однак виявляється, що він уже неспроможний бути ані стереотипним, ані залишатися у межах якоїсь стилістики: він не лише *не може бути* таким, як хоче, він *не може хотіти*.

У зв'язку з цим аналіз конкретних спектаклів перетворюється у нерозв'язну проблему, як і типологія існуючих тенденцій. Можна говорити, скажімо, про еволюцію ірраціонального в постановках Г. Касьянова, кінематографічність режисури А. Бакірова чи аберацію рефлекторних методів у роботах Б. Мартинова та О. Негреску; можна екстраполювати ідеї постструктуралізму на акції заснованого Г. Касьяновим „театру-вдома“

---

[29] Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие.— С. 228.

[30] „У суспільстві, чия комунікативна компонента стає все більш помітною з кожним днем і як реальність, і як кінцевий результат, стає зрозумілим, що мова набуває нового значення. Було б украй спрощеним редукувати її значення до традиційної альтернативи як односторонню переповідь, з одного боку, та вільне висловлювання й діалог, з іншого“. Див.: Льотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну // Плерома.— 1996.— № 1—2.— С. 59.

(побудованого не стільки на інсценізації твору, скільки на його *читанні* як діяльности — тексти Байрона, Набокова, Платона, Сковороди не „розігрують", а „прочитують" у ситуації, близькій до відкриття їхнього езотеричного, пракультурного, затекстового пласту). Однак було б абсолютно помилковим під приводом теоретизування та класифікації диференціювати інтерпретаційне поле, тим паче, що незалежно від художнього результату область естетичної сутности окремого спектаклю чи режисерської манери загалом ніколи не перекриває области цього поля. Крім того, як застерігає Патріс Паві, небезпека завжди підстерігає дослідника, котрий „розділяє та ізолює висловлене і саме висловлювання, вміст і форму, зміст і виклад"[31]. Звідси, за словами культурфілософа Сергія Ісаєва, випливає „неможливість адекватного аналізу постмодерністського твору засобами традиційного театрознавства", а отже, з урахуванням усього вищесказаного, — рудиментарність самого театрознавства як складової театрального міфу.

Смерть знаку, про яку так активно говорять протягом останнього двадцятиліття (прийнятніший, на нашу думку, термін „атрофія") — процес парадоксальний у своїй основі, адже він дає змогу говорити про себе тільки до того часу, поки не відбудеться остаточно. Йдеться, власне кажучи, про „семіологічну есхатологію", недарма Жак Дерріда якось зауважив: „Епоха знаку в суті своїй є теологічна. Можливо, вона ніколи не закінчиться. Однак її історичне завершення уже чітко окреслене"[32].

Ми вже говорили про те, що будь-яке повідомлення у цей період виявляється естетичним. Так само і будь-який феномен виявляє у собі ознаки феномену естетичного, адже етичний релятивізм означає не що інше, як всемірне і неподільне панування естетики. Не залишається ніяких критеріїв для оцінки будь-чого, окрім критеріїв естетичної доцільности.

Отож, пам'ятаючи про заборону розділяти висловлене й висловлювання, можемо твердити, що наші мовні ігри з архетипами, символами, знаками, поняттями, категоріями, значеннями, котрі відображають певні явища, вказують насамперед на ігрову природу цих явищ, на первинність ігрової природи як такої. Коли говоримо про архаїчність театрального міфу, ми таким чином не характеризуємо його, а вносимо момент „іронічного переосмислення минулого", про який говорить Еко, у структуру самого міфу, тобто наділяємо його постмодерністськими ознаками. Всередині цього міфу, позбавленого будь-якої модерности, місця для гри немає, однак як тільки він реалізується у соціокультурному феномені, тобто виходить за топографічні межі театру, отримуємо типову ситуацію постмодерну. „Таким чином структура і просторова форма перетворюються у динамічну силу, пов'язану з перманентною мінливістю часу"[33]. Саме це, а не сценічні прояви театрального мистецтва, приводить до трансформації свідомости людини, яка потрапляє у силове поле експерименту, до її підключення у невідоме раніше культурне середовище. Адже руйнування інформаційної ізольованости саме по собі ще не означає руйнування ізольованости онтичної.

---

[31] Pavis P. Voix et images de la scène. Vers une semiologie de la réception.— Lille, 1985.— P. 181.
[32] Derrida J. De la Grammatologie.— Paris, 1967.— P. 25.
[33] Pavis P. Voix et images de la scène...— P. 178.

Для мешканця закритих до розпаду імперії територій розшифрування кодів елітарної культури, прихованих у культурі масовій, поділ на елітарність і масовість, притаманний практично всім епохам разом з епохою модернізму, повністю нівелюється у ситуації постмодерну[34], неможливе без соціологічної гри з архетипами минулого[35]. Так на буттєвому, повсякденному, побутовому рівні відбувається творчий у своїй основі прорив до заборонених раніше сфер пізнання. Цей процес опанування чужого духовного досвіду через рефлективну матеріальність відчуттів — слуху, зору, смаку — нагадує метаструктурний *геппенінґ* або *перформенс*. (Рівноправність можливих лексичних формул дає змогу нам, не ризикуючи скотитися у несмак чи тривіальність, згадати загальновідому шекспірівську метафору й замислитися над питанням: якщо весь світ — театр, то чи не є сьогодні і цей театр постмодерністським?) Мистецька гра перестала бути грою, та й, власне кажучи, у ній не залишилося нічого специфічно мистецького. Тому закономірною є спорідненість художньої творчости у просторі, який ми називаємо позамодерним із післямодерною творчістю. Обидвом їм притаманна *втомленість*. Ця втома породжена необхідністю *щосъ говорити*, необхідністю *заперечувати сказане*, необхідністю *мовчати*, необхідністю *згадувати* — усіма тими речами, якими європейське мистецтво займалося протягом відведеної йому історичної пори. Це втома від усвідомлення того, що культура інтернувала абсолютно всі прояви буття, і окрім культури більше нічого не існує. Ця втома є наслідком гіпертрофії мистецького досвіду і переходу його в соціологічну якість. Ця втома є втомою рухливих меж, зникаючих меж, неіснуючих меж.

Деміургічні домагання мистецтва закінчилися успішно — воно втілилося у світ, створило його для себе, опанувало ним. І тепер не знає, як існувати в цьому світі, де не знаходить собі опонентів — адже існування опозиції неможливе в умовах відсутности ієрархій. Культура править культ самій собі, бо більше немає кому. Простір культури перестав бути „вивільненням місць" і перетворився на замкнуту „внутрішню протяжність". Час культури перестав бути історичним часом.

Чи можемо сьогодні серед категорій „суспільство", „культура", „мистецтво" виділити ту, якій би належали бодай найслабші ознаки першопричини? Чи можемо охарактеризувати соціум як систему, а не як сукупність знакових істот? Чи можемо серед явищ, які початково мали ужитковий характер, віднайти хоча б одне, що не переросло в самоцінність? Що мовить світом і що мовить світ? І що залишається людині, представникові єдиної раси „homo theatralis"?

Людині залишається найширший, найбагатший, практично необмежений вибір в умовах якнайжорстокішої, непереборної детермінованости.

---

[34] За словами В. Єшкілєва, лише „еліта [...] може визначити мистецтво як автохтонність, а не як еклектичне поєднання існуючих культур", однак „тільки в межах імперії може виникнути еліта як така". (Див.: Матеріали наукової конференції з проблем сучасного мистецтва „Імпреза-міжсезоння".— К., 1996.— С. 18.)

[35] Мені здається помилковою або принаймні неточно сформульованою думка Олександра Ройтбурда: „Якщо ми плануємо інтегруватися в європейську культуру — ми повинні опанувати її код [...] Сьогодні існує універсальний всесвітній код сучасної культури". Йдеться, на мою думку, не про те, щоб опанувати якийсь зовнішній, неіснуючий код, а лише про те, щоб не трактувати свій власний як єдино можливий. (Там само.— С. 16.)

Yuriy IZDRYK

ARCHAIC NATURE OF THE DRAMATIC MYTH BEYOND THE SPACE OF MODERNITY: THE EPITOME OF SOCIO-CULTURAL PHENOMENON AS EXEMPLIFIED BY THE CHERNIHIV YOUTH THEATRE

The cult of culture is one of the most characteristic features of the present day. Theatre, like any other artistic form, lacks a particular direction now. Despite the fragmentation of modernist experience, the theatre of the so-called post-Soviet and posttotalitarian space is, as a matter of fact, a postmodernist one while retaining the basic features of the real myth. This postmodernism however is to some, extent a „virtual" event because it is grounded on a mediated and outmoded knowledge, derived from the highly technological Western mass culture. The proposed abstracts are aesthetic in character rather than declarative which verifyies verify their intrinsic truth.

Галина ЛИПОВА

МИСТЕЦЬКА МОВА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1980-х РОКІВ

Театральне мистецтво постійно змінюється. Поряд із зміною життєвих реалій і суспільних та філософських ідей, ідеологічних систем міфів та етичних орієнтацій, що їх відображає театр, у ньому спостерігаються тісно пов'язані з усіма цими процесами зміни у способах відображення їх і в способах спілкування — комунікації з глядачем, тобто у сфері мистецької форми та мистецької мови.

Мистецькій мові взагалі і зокрема питанням її динаміки, на нашу думку, приділяють недостатньо уваги, тоді як саме в ній упродовж останніх двадцяти років відбуваються помітні зрушення. Мистецька мова — це не просто формальна структура твору або техніка прийомів. Вона відображає спосіб мислення митця, його світобачення, переживання ним драми буття, а через нього — світобачення суспільства, бо митець у своєму творі говорить від імені людства чи якоїсь його спільноти.

Український театр 80-х років являє собою велике розмаїття художніх форм і моделей. Мистецтво, над яким дедалі менше тяжіють контроль і регламентація, спрямовується у річище пошуку й оновлення художніх засобів виразности. В цей період дилема, пов'язана з протистоянням між життєподібним реалістичним театром і мистецтвом умовним та дидактичним, була вирішена театральною практикою на користь синтезу — органічного поєднання засобів різних театральних систем.

Театр 80-х років здебільшого принципово не життєподібний і не натуралістичний. Ілюзорна подібність у виставах має чітку тенденцію до зниження. У цей період мистецькі засоби диференціюються усередині нереалістичного театру за їх належністю до певного мистецького напряму.

Ознаки різних стилів співіснують у виставі 80-х років незалежно від їхньої належности до того чи іншого стилю театральної системи — „епічного" театру чи експресіонізму, авангардизму, сюрреалізму або реалізму. Можна лише констатувати тяжіння до певного напряму в деяких виставах. Тому виникає поняття полістилю.

У практиці 80-х років узаконюється той факт, що драматург не є автором вистави. Ним стає режисер. Постановник набуває право розповідати щось своє, дописуючи фраґменти до літературного твору, вводячи но-

ві персонажі, створюючи власні „сценарії" вистав.

У такому розумінні театр 80-х років стає дедалі більш авторським. Замість п'єси використовується матеріал, котрий справді є „матеріалом", на якому реалізується самовияв постановника. Цим зумовлене широке звертання до інших, недраматичних жанрів літератури — романів, повістей, поем: „Енеїда" І. Котляревського, „Маруся Чурай" Л. Костенко, „Вибір" Ю. Бондарєва, „Майстер і Марґарита" М. Булгакова, „Плаха" Ч. Айтматова, „Тіні забутих предків" М. Коцюбинського та ін.

Такий підхід сприяє розширенню засобів сценічної мови. Брак традиційної за формою п'єси дає можливість витворити власну. А переклад і переведення мови одного мистецтва на мову іншого стимулюють пошук художніх прийомів. Передання існуючих у романі багатьох планів, поглядів дає можливість ввести у тканину такого твору і власний погляд, присвятити йому ліричні відступи. Спостерігається більший суб'єктивізм порівняно з попередніми десятиліттями, аналогічний до феномену ліричного, або поетичного кінематографа. Арістотель писав, що автор відтворює „предмети яким-небудь з трьох способів: такими, якими вони були або є; або такими, як їх уявляють і якими вони здаються; або такими, якими вони повинні бути"[1]. Як і ліричний кінематограф, театр дедалі більше тяжіє до зображення речей такими, „якими їх уявляють і якими вони здаються"[2].

Ці процеси характерні не тільки для України. Аналогічні явища спостерігаються і в європейському театрі, і західному. Вони охоплюють літературу, поезію, образотворче мистецтво.

Зі сцени поступово зникають психологічні і побутові драми, а на зміну їм приходять драми ідей, які демонструють суперечності духовного життя не сценічних персонажів, а режисера, його світобачення. Втрати на цьому шляху пов'язані з тим, що актори здебільшого перетворюються на рупори режисерських ідей, але не у всіх режисерів думки варті витрачених на їхнє проголошення зусиль. Втім, тенденції авторського театру виявляють себе дедалі помітніше. „Неавторські" вистави невигідно вирізняються серед них своєю громадською пасивністю та естетичною невизначеністю. Однак це явище мало неґативні наслідки, зокрема в акторському мистецтві поширюється акторська приблизність. Вона викликає нарікання з боку тих, хто ще застав часи справжнього психологічного театру.

Внаслідок структурної перебудови реалістичної побутової вистави під впливом комунікативного процесу в ній відбувається руйнування „четвертої стіни". Це дає можливість режисурі вводити у тканину вистави прийоми нереалістичної сценічної мови, а акторам грати у двох планах: показувати живу людину й водночас — своє ставлення до неї. Так, наприклад, у виставі „Житейське море" І. Карпенка-Карого (львівський Театр ім. М. Заньковецької), де актори грають живі і повнокровні конкретні людські особистості, усі виконавці зберігають цей стан неповного занурення у психологічні обставини ролі, аж до прийому демонстрації, хоч і неявної, неакцентованої у Ваніної—Т. Литвиненко, Ф. Стригуна—Івана Барильченка, які показують нам своїх героїв, а не тільки стають ними.

---

[1] Арістотель. Поетика.— К., 1967.
[2] Там само.

Акторська режисура театру 1980-х років починає виявляти прагнення спілкуватися з глядачем без посередників в особі драматурга чи акторів. У вистави є автор, і він хоче висловитися особисто. Режисер прагне говорити „про своє". Це „своє", безперечно, певним чином пов'язане із сюжетом, який ліг в основу п'єси, і з тими ідеями, що їх обстоює її автор. Але цей зв'язок іноді досить віддалений. Режисер одержує право замінювати ідеї, закладені у творі, навіть на протилежні. Іноді він змінює не тільки ідеї, а й сам сюжет.

Критика 70—80-х років звинувачує постановників у нав'язуванні драматургії додаткових власних міркувань і висловлювань, у сваволі й подекуди має рацію, бо часом драматург, ім'я якого значиться в афіші, у своєму творі не висловлював нічого подібного до того, що повідомляє сцена.

Користуючись своїм правом автора, постановники вносять зміни в сюжет твору, або, в інших випадках, не чіпаючи фабули, змінюють інтерпретацію існуючого сюжету, даючи власне тлумачення подій і явищ, і таким чином досягають повної заміни змісту.

Крім того, режисери дописують до п'єси власні слова або вводять безсловесні події, про які не згадується в її тексті, — пантоміми, спеціально створені або вже існуючі пісні, вірші, танці.

Способи повідомити глядачеві власну інформацію різні. Серед них такий, як заміна режисером жанру твору — кута зору на зображувані події.

В. Шулаков (київський Молодіжний театр) повністю переакцентовував колізії комедії М. Старицького „За двома зайцями". В ній ішлося про те, як авантюрний Голохвостий намагався одружитися з багатою, але негарною і нерозумною Пронею, водночас залицявся до симпатичної, проте бідної Галі, і потерпів фіаско і там, і там, причому автор співчуває тільки Галі, а висміює Голохвостого і Проню. У виставі Молодіжного театру акценти змінюються на користь Проні, яку режисер переносить у центр вистави. З Галі стерті будь-які барви; для режисерської концепції Галя не потрібна взагалі; в усякому разі, вона не повинна мати перед Пронею ніяких переваг. Проня ж (Т. Яценко), хоча й не стала красунею і розумницею і досить незугарна, усе ж яскрава, обдарована особистість. Їй віддана більша частина сценічного простору і часу — вона грає на скрипці й піаніно, вона співає, кохає. Вона настільки важлива, що на сцені представлені навіть персоніфіковані її мрії (художники Н. Гомон і Л. Чернова).

На другому поверсі сценічної декорації, під звуки фортепіано, у пластиці німого кіно актори розігрують сюжетні пантоміми — про зрадливого коханця і нещасну квіткарку, красуню та ревнивого чоловіка (сюжети, грим, одяг, жести — стилізація німого кіно). Це духовний світ Проні — світ її мрій і уявлень. Режисер вводить кінематографічний пародійний сюжет, ексцентрику, гротеск, невластиві цій соціально-побутовій комедії. Мотив німого кіно переводить події в іншу історичну добу. І все це заради одного — щоб висловити своє, заповітне: крізь загальний гумор, іронію, пародію (Проня—Т. Яценко дужим голосом співає салонний романс, карикатурно наслідує світські манери), режисер послідовно виводить тему особистої драми цієї безпосередньої, досить милої, але обділеної долею істоти. Втім, він не відмовляється від погляду, запропонованого драматургом: висміювання міщан, які намагаються удавати з себе освічених пань і панів, показуючи драматизм їх становища. І в ширшому плані —

драматизм невідповідности між бажаним і дійсним. Постановник забезпечує поліфонічність звучання вистави, додаючи до сатирично-побутової комедії ноти трагіфарсу.

Аналогічні трансформації спостерігаємо в багатьох виставах 80-х років. Показова в цьому розумінні й „Павлинка" Я. Купали, поставлена В. Раєвським на сцені Театру ім. І. Франка. Режисер не змінює тексту, не дописує сцен. Зовні це — п'єса, що відтворює конкретні події з життя конкретних людей. Та цю традиційну форму режисер наповнив новим змістом, навіть не зруйнувавши її. За допомогою інтонаційних, змістових, психологічних акцентів він створив іншу систему значень і цим вніс у твір Я. Купали зміст, відмінний від написаного драматургом.

Там, де Я. Купала показує, як суворий і владний, а головне, консервативний батько руйнує щастя дочки, — В. Раєвський продемонстрував, як грубі і бездушні селюки зацькували і мало не вбили шляхетного і сумирного пана Биковського тільки за те, що він не такий, як вони. Тому Биковський (Б. Ступка) — тендітний, несміливий, у чомусь блаженькому, з великими страдницькими очима. І виглядає не набагато старшим од свого суперника Якима. Це — класична „маленька людина". Павлинка (Н. Сумська), Яким (Є. Шах) та їх рідня — заможні, дужі, упевнені люди. Павлинку режисер не змінює. Вона так і залишилась просто собі дівчиною. У виставі Яким невиразний як особистість і вайлуватий, на відміну від п'єси, в якій „саме від нього, молодого вчителя", поширювався „дух непокори, прагнення знань, жадання змін"[3].

Кульмінацією режисерської ідеї стає побиття Биковського. Йому передують два режисерські знаки: один — коли „народ" співає, режисер вмикає фонограму з ревінням худоби; другий — коли народ танцює, грають музики, але раптом музика замовкає і чути лише неестетичне й безладне тупотіння ніг. Ці прийоми недвозначно спрямовують асоціацію глядачів у напрямі порівнянь з тваринами. І далі цю концепцію остаточно формує сцена „наруги" над Биковським, після якої усі учасники її залишаються з таким виразом на обличчях, наче вони його вбили. А насправді ж його тільки вигнали. Апогеєм цієї сцени стає поява обдертого, на тремтячих ногах Биковського, який кволим голосом говорить: „Я... я... лише хотів дороги розпитатись [...]"

Таке перетлумачення, незважаючи на зовні життєподібні форми, дає можливість віднести вистави цього типу до того ж феномену авторського театру, тому що саме ідея постановника зумовила зміст твору, а не сюжет. Інтонація, індивідуальність, акторська інтерпретація, жест, танець мізансцени і діалоги цього твору насправді підпорядковуються не завданням відтворення життя, а викладу режисерського погляду на дані події.

Театр надає можливість постановникові спілкуватися з глядачем на невербальному рівні. Серед причин, які викликали до життя подібне явище, — ситуація у суспільстві. Потреба висловитися і цензура (зовнішня чи внутрішня), звичайний страх приводять до необхідності бути зрозумілим без слів. Мову форм, подій, рухів, мову метафор складніше контролювати.

Словесний текст, що його промовляють зі сцени, — цілком легітимний, тоді як постановник може передати з допомогою засобів сценічної кому-

---

[3] Народницька А. Народжені в співдружності // Культура і життя.— 1983.— 9 січ.

нікації той зміст, який він не наважується повідомити йому в словесному тексті. І цей зміст через асоціації, алюзії і т. ін. стає зрозумілим глядачеві. Цю ситуацію ясно усвідомлювали деякі практики сцени. Г. Товстоногов наводить фразу, сказану одним із режисерів того часу: „Наш спектакль правильний, він не викликає ніяких асоціацій“[4].

Ще один яскравий приклад такої заміни, де, як і в двох попередніх виставах, зміст змінюється на протилежний, позитивні герої перетворюються на неґативних і т. ін. Це вистава харківського Театру ім. Т. Шевченка „Микита Старостенко“ (відома під назвою „Дай серцю волю, заведе в неволю“) М. Кропивницького. Режисер О. Біляцький тлумачить Одарку (І. Кобзар) і Семена (С. Бережко) як людей, що збудували своє обивательське благополуччя на нещасті інших. За Семена пішов у солдати Іван Непокритий (В. Борисенко), звідки повернувся на милицях; через Одарку і Семена заслано до Сибіру Микиту (Ю. Горбунов), який після того повертається з рисами духобора-розкольника. Усе це абсолютно розходиться з образною структурою п'єси, в якій Одарка і Семен так вірно любили одне одного, що побралися, попри всі перешкоди, які стояли на шляху до їхнього щастя. І треба сказати, що в даному разі твір такої трансформації не витримує і цілісного враження не справляє — можливо, тому, що ориґінал занадто добре відомий. І, до того ж, новому прочитанню бракує відповідних діалогів, які постановник дописати все-таки не наважився.

Авторство режисера виявляє себе не тільки у трансформаціях сюжету. В. Козьменко-Делінде ставить „Гамлета“ у львівському ТЮЗі з чотирма (різними за індивідуальністю) Гамлетами, які повинні розкрити все багатство і складність внутрішнього світу такої всеосяжної особистости. Чотири іпостасі відрізняються одна від одної: перший Гамлет — юний, наївний, другий — має обережний житейський глузд, третій — філософ, четвертий — дійовий[5].

Тобто образ головного героя розчленовується, — очевидно, для глибшого аналітичного дослідження, але за свідченням рецензента, з аналізу не виникає синтез — цілісний образ принца Данського.

Як звичайно, п'єси не зазнають таких рішучих трансформацій, бо більшість режисерів не вступає у пряму полеміку з їх авторами, а намагається створити власний твір — розповісти свою „історію“ чи висловити свої особисті міркування-концепцію, частково використовуючи взятий драматургічний матеріал.

Так, П. Ластівка в Тернополі, звертаючись знову ж таки до „Гамлета“, доповнює п'єсу ще однією цікавою обставиною: усе, що відбувається у ній, — це експеримент, який проводять представники „Вищого Розуму“ на якійсь планеті. У персонажів космічного походження одяг (художник костюмів Н. Богатирьова), воїни Фортінбраса спускаються з небесного шатра як рятівний екіпаж корабля, який ми називаємо НЛО[6]. Як посланець згори з'являється „у місячному одязі Тінь батька Гамлета“[7]. Це надає від-

---

[4] Товстоногов Г. Зеркало сцены.— Ленинград, 1980.— Кн. 2.— С. 45.

[5] Веселка С. Четверо в одній виставі, не рахуючи Шекспіра // Культура і життя.— 1982.— 28 лют.

[6] Див.: Гайдабура В. „Бути чи не бути“ у відблисках всесвіту // Український театр.— 1991.— № 5.— С. 15.

[7] Там само.

повідного змістового забарвлення текстам, їх теж часто вимовляють „герої, очі яких звернені до неба“[8]. „Космічна“ музика і футуристичне середовище посилюють це враження. Протягом усього спектаклю грається „тема неба“[9]. „В темному мороці сценічної коробки зловісно поблискують, шарудять під вітром, лопотять під струменями дощу целофанові контейнери дивної слимакоподібної форми. Ця дивина — „біомаса“ — протягом часу ніби зростає, шириться, дедалі більше стискаючи простір сцени“[10] (худ. А. Александрович). Герої спілкуються з чимсь невідомим. „Встановлений строго по центру сцени круглий подіум стає ритуальним місцем спілкування з „Вищим Розумом“[11].

Як бачимо, і пластика акторів, і інтонації, і костюми, і сценографія спрямовані на створення іншого, ніж окреслений п'єсою, світу, на привнесення змісту, якого у творі немає і автором котрого є режисер. Питання „бути чи не бути“ ставиться, таким чином, перед героями буквально: воно стоїть, за П. Ластівкою, перед уцілілими рештками людства, які мають вирішити або довести своє право на існування.

А. Бабенко, режисер вистави „Отелло“ В. Шекспіра у львівському Театрі ім. М. Заньковецької, висловлює власне концептуальне бачення твору, зосереджуючись переважно на образі Яго. Для того вводяться додаткові функції цього персонажа. Яго Б. Козака — так би мовити, постановник трагедії Отелло, а не тільки дрібний чи великий інтриган. Яго тут не просто персонаж п'єси, він диригент сценічної дії, деміург демонічних руйнівних сил, які знищують Отелло й Дездемону. Для того створені відповідні знаки (художник М. Кипріян). Смикаючи канати, що обплутують сцену, Яго урухомлює вітрила, які перекривають сцену, тобто наочно маніпулює простором. Іноді він самим лише „зусиллям волі“ примушує їх (вітрила.— ***Авт.***) коливатися“[12]. А. Бабенко змінює мотивацію вчинків усіх дійових осіб. Так само, як у тернопільському „Гамлеті“ космічна „тема неба“ зумовлювала причини всіх вчинків і дій, так і Яго, що випромінює енергію зла безпосередньо, як екстрасенс і біоенергетик, зумовлює основні події вистави.

У спектаклі той ланцюг непорозумінь і обманів, через які Отелло убиває Дездемону, герої створюють не внаслідок власних людських вад, а під впливом його ледь не екстрасенсорної демонічної дії на них. „Він всюдисущий“, він „ставить“ мізансцени, підказує рухи, події розвиваються у буквальному смислі за одним помахом його руки. Ці гіпнотизерські „пасажі“ диявола, мабуть, дещо нав'язливі“[13].

Однак Яго у виконанні Б. Козака бракує інфернальної енергії, випромінюваної персонажем. Крім того, при такому трактуванні цього характеру мав би бути інший Отелло. Йдеться про інший малюнок ролі у Ф. Стригуна. Отелло мав би бути більше схожим на велику безпорадну дитину, ляльку в руках Яго.

А головне — такі режисерські доповнення змісту, особливо якщо вони

---

[8] Див.: Гайдабура В. „Бути чи не бути“...— С. 15.
[9] Там само.
[10] Там само.
[11] Там само.
[12] Драк А. П'ять вечорів із заньківчанами // Український театр.— 1986.— № 3.— С. 20.
[13] Там само.

стосуються літературних шедеврів, завжди ризикують порушити в творі гармонію і цілісність, випрямляють і збіднюють його зміст.

Необхідність авторського концептуального бачення, домінанти якоїсь ідеї у 80-ті роки переходить зі сфери інтуїтивного прагнення постановника у сферу усвідомленої, сформульованої необхідности. Якщо раніше постановникові могли докоряти за нав'язування власної думки і викривлення змісту класики, то тепер театрові, навпаки, можуть закинути, що він працює „без власних акцентів, без захоплення тією чи іншою темою, без театральної пристрасті, отже, — це доводиться визнати — без режисерського надзавдання“[14], — пише В. Гайдабура.

Змінюють структуру „Конотопської відьми“ Г. Квітки-Основ'яненка (п'єса Б. Жолдака) в київському Театрі ім. І. Франка. Постановники С. Данченко та І. Афанасьєв вводять нові події, збільшують ролі епізодичних персонажів. Так, замість скромного факту смерти старого сотника Уласа Забрьохи у спектаклі „небіжчик“ у труні зі свічкою у руках перебуває піввистави на сцені. Йому дають чарку, він підводиться, п'є, знову лягає“[15].

Відьма Явдоха Зубиха перекидається то на молодицю, то на стару бабу. Цю роль грають двоє акторів: Р. Теплова і В. Троцюк, себто чоловік і жінка одночасно. В якийсь момент на сцені виникає розгорнутий вокально-танцювальний дивертисмент балету й хору у віночках і вишиванках, які пародіюють відомі псевдоукраїнські концерти. Тут авторство виражається не в послідовному проведенні якоїсь однієї, дорогої для постановника думки, а у створенні власної моделі, власного твору.

Низку прикладів можуть продовжити вистави „Баня“ В. Маяковського в київському Молодіжному театрі (постановник В. Шулаков), „Діалоги з Електрою“ за Софоклом у запорізькому ТЮЗі (постановник В. Денисенко), „Москаль-чарівник“ у запорізькому Українському драмтеатрі, де постановник О. Король теж ставить „свою“ п'єсу. Він пішов на „несподіване загострення національного конфлікту“, побачивши в народному анекдоті привід для звернення до проблеми взаємин двох етносів. Тут „розгортається справжнє змагання: хто кращий — москалі чи малороси? У хід ідуть найдобірніші прислів'я та приказки (відшукувані не тільки в текстах Котляревського)“[16].

Принциповим моментом є те, що подібні трансформації здійснюються переважно з допомогою постановчих засобів. Прийоми, а не текст, який лунає зі сцени, активно формують зміст твору. Семантика того чи іншого сценічного знаку, застосованого режисурою, видозмінює смислові акценти першоджерела і, як ми бачили, навіть і сам сюжет.

Часом подібні трансформації значно здрібнюють зміст п'єс, адже коли йдеться про класику, то важко бути конгеніальним авторові першоджерела. Але, з іншого боку, в них є сенс. Режисери прагнуть і домагаються актуалізації змісту — його співзвучности із сучасними суспільними колізіями. Менш шанобливе ставлення до змісту додає сміливости в поводженні з формою, а це приводить до її збагачення, оновлення, розширення художньої лексики.

---

[14] Гайдабура В. Шекспір в одязі часу // Український театр.— 1986.— № 6.— С. 17.
[15] Пінчук С. Моральне старіння // Культура і життя.— 1988.— 14 лют.
[16] Клековкін О. Кому потрібен самвидав // Український театр.— 1991.— № 2.— С. 13.

У своєму прагненні самовияву режисура 80-х років намагається „грати“ і за актора, тобто власне режисерськими маніпуляціями викликати у глядача певні відчуття і враження, які стосуються внутрішнього життя героїв. Прийом цей відомий насамперед завдяки кінематографу. Так, коли в певному контексті монтуються поспіль кадри — спочатку з обличчям актора, а потім — із зображенням якоїсь розбурханої природної стихії (грози, вітру...), то в сучасному кіно таке сполучення є для глядача знаком, що в душі героя — сум'яття чи внутрішня боротьба.

Цікавий парадокс використання цього прийому виникає у спектаклі львівського Театру ім. М. Заньковецької „Гайдамаки“ за Т. Шевченком (інсценізація Л. Курбаса).

Постановник і виконавець ролі Гонти — це одна особа — Ф. Стригун. Він ніби „не довіряє“ акторові Стригуну свого режисерського завдання. І чинить абсолютно логічно — не тому, що Стригун-режисер не покладається на себе як на актора, а тому, що видовищні й комунікативні можливості сценічного знаку, створеного з використанням усього арсеналу театру, набагато більші того, що може відтворити виконавець засобами самого тільки акторського мистецтва. Та й, власне, поглиблюється зміст такого повідомлення.

Після убивства дітей Гонта—Стригун іде по сценічному колу, яке повільно обертається йому назустріч (художник М. Кипріян). Актор „іде“, залишаючись на місці, а повз нього, ніби це він минає їх, проїжджають групи персонажів — в уповільнених сценах бою, „кривавого бенкету“. Виникає враження, ніби перед Гонтою розгортається нескінченна фреска на батальну тему. Сповільненість рухів робить значущим кожен жест, і все разом надає епічного узагальнюючого характеру цій сцені. Козаки проїжджають занурені по коліна в дим, і це — полісемічний знак, бо він прочитується і як курява бою, і дим від згарищ, і створює враження відчуження — дим, немов серпанок часу, відділяє героїв вистави від глядача. І головне, цими прийомами режисер домігся того, що вся картина сприймається нереальною, такою, якою її бачить Гонта крізь призму свого емоційного стану. Це він, змушений убити власних дітей, раптово опиняється ніби за межею дійсности, починає сприймати її відчуженою, немов щось далеке і нереальне, що вже зовсім його не стосується. Очуднення досягається і тим, що „гайдамаки“ сповільнюють не тільки рухи, а й міміку. Уповільнені вирази жаху чи гніву здаються дивними, абсурдними гримасами. Стан афекту Гонти режисер Ф. Стригун об'єктивує у картині, яка розгортається поруч із героєм, і головне, глядач це так і сприймає, а точніше, навіть відчуває, бо такий хід мистецького мислення сьогодні вже йому відомий.

„Грає за актора“ не тільки Ф. Стригун, а й В. Шулаков у виставі київського Молодіжного театру „За двома зайцями“ М. Старицького, причому йдеться не про ті сценічні знаки й повідомлення, що їх створює режисер, доносячи власні оцінки і погляд на події, а про ті прийоми, які розкривають внутрішній стан героя, присутнього в цей час на сцені, за допомогою створених режисурою сценічних знаків. Коли Проня (Т. Яценко) дізнається, що Голохвостий — банкрут, для неї це означає, що все зруйновано. І в неї „темніє в очах“ — так можна охарактеризувати цей стан. В. Шулаков показує буквально, як падає гірлянда різноколірних прапорців, якими прикрашена до весілля сцена, і яскраве освітлення змінюється на май-

же цілковитий морок, у якому тупцює Проня, котра наче справді нічого не бачить і тому втратила просторові орієнтири.

У 80-ті роки авторська режисура використовує сценічні прийоми, які деформують реальність у заданому напрямі. Але не тільки заради створення певного знакового повідомлення. І хоча вони можуть виконувати комунікативну функцію, та головне — не комунікація. Сам факт створення „другої реальности", своєрідної і оригінальної, іноді стає не менш важливим, ніж безпосереднє повідомлення глядачеві повної світоглядної позиції. Побудова іншого, штучного життя, яке існує за відмінними від реального законами, заданими постановником, в іншому, принципово штучному середовищі, дає можливість ще повніше реалізувати своє авторство. Крайнім виявом цього прагнення стає химерність такого створеного світу.

Водночас ці деформації — не довільні (хоча таке теж трапляється), вони осмислені й цілеспрямовані.

У виставі „Піти й не повернутися" В. Бикова в київському Молодіжному театрі режисер Б. Луценко і сценограф Ю. Тур створюють функціональне середовище — дроти, які перетинають сцену, формуючи хистке оточення, що тривожно вібрує від кожного дотику[17]. Необхідність лавірувати між дротами зумовлює своєрідну „еквілібристичну" пластику акторів.

Таке середовище, викликаючи відповідні відчуття у глядачів, створює потрібний психофізичний стан в актора, зумовлює, крім пластики, ритм існування, мову. Як приклад — „божевільне метання Антона (Г. Гладій.— *Авт.*) між дротами"[18]. Принцип організації середовища спрямовує глядацькі асоціації у певне річище: в одних сценах — це „дріт концентраційного табору"[19], адже йдеться про Другу світову війну. В інших він викликає в уяві то образ весняного лісу, то лісового болота[20].

Подібна мета зумовлює специфіку сценічного середовища у виставі В. Шулакова „Сватання на Гончарівці" (київський Молодіжний театр). Але тут воно менш активно вступає у семантичні взаємодії з образами вистави. Актори розташовуються на східцях побудованого на сцені амфітеатру — за ширмами-парканами. Амфітеатр виступає водночас і як схил пагорба, і як умовне місце дії (художники Н. Гомон, Л. Чернова). Пластика акторів у цьому середовищі обмежена його можливостями, — і їх руки скуті. Герої спілкуються віршиками, приказками, примовками і піснями. Все це разом формує специфічний штучний світ вистави — ляльковий світ.

Намір створити певне середовище зі своєю власною природою світовідчуття і поведінки, зумовленої сценографічним устаткуванням, втілював і В. Козьменко-Делінде, сценограф і постановник вистави „Сон літньої ночі" В. Шекспіра в київському Театрі ім. І. Франка. Він встановив величезний батут, одягнув акторів у біле гімнастичне трико. І текст Шекспіра вони повинні проказувати плигаючи. Але батут — менший за розміром, ніж планшет сцени, тому стрибки на ньому не справляють враження якоїсь специфічної пластики у виставі, притаманної незвичайним, ірреальним

---

[17] Тарасенко О. На шляху до дива // Культура і життя.— 1980.— 26 черв.
[18] Там само.
[19] Там само.
[20] Там само.

істотам — так міг би читатися цей прийом: легкі істоти в білому злітають угору. Це могло б бути видовище на зразок „свята ельфів". Але в даному разі стрибки на батуті так і залишаються тільки стрибками. Актори не співвідносять способу існування у ролі з таким неординарним способом руху. Бо він вимагає і відповідного йому способу спілкування. Будучи у своїй суті штучною, пластика зумовлює таку ж штучність — театральність, стилізованість поведінки й спілкування. У виставі ж спілкування більш звичайне — „реалістичне".

Вистава-концепція, або концептуальна вистава, — ці явища і у 80-ті роки посідають одне з чільних місць. Концептуальність стає чи не обов'язковою умовою існування сучасної вистави, так само, як і винайдення власних неповторних сценічних прийомів — тропів узагальнюючого змісту. Виникнення авторської режисури — одна з граней того загального процесу, іншим аспектом котрого є концептуальність театрального мистецтва і таке явище, як вистава-концепція. Отже, авторська режисура є суб'єктивним виявом концептуального театрального мислення. Замість концепції об'єктивного характеру в основі спектаклю часом опиняються суб'єктивні світовідчуття. Унаслідок того виникає така ситуація, коли зміст вистави 80-х років часом існує поза її сюжетом.

У концептуальній виставі сюжет — іноді привід для власних ліричних чи громадянських, філософських чи публіцистичних роздумів постановника. Тому, крім трансформації сюжетних колізій, використовують різні інші форми взаємодії з ними.

Зміст вистави здебільшого не збігається із сюжетом твору. Для того, щоб зміст не тяжів над режисерами, обмежуючи політ їх фантазії якимсь наперед заданим міфом, вони вдаються до руйнації сюжету, — членуючи його вставними номерами-дивертисментами, переносячи кінець на початок, а початок у кінець, ураховуючи пантоміми й інші фрагменти сценічного „тексту", що належить до якогось іншого, ніж основна частина, шару явищ (чи то просторового, чи часового, чи мистецького), або переривають одну сюжетну лінію іншою.

Іноді використовують твори, в яких єдиного сюжету як такого немає або є одразу декілька. Відома фраза Г. Товстоногова, що він може поставити й телефонну книжку, безперечно, акумулює весь цей театральний досвід, бо твори, зроблені, фіґурально кажучи, за зразком „телефонної книжки", саме і є найзручнішим матеріалом для режисерського самовияву — безсюжетним і позбавленим будь-якого ідейного змісту.

Фраґменти — цеглини сценічного тексту — відрізняються один від одного не тільки змістом, а й принципом будови, інакшими засобами виразности. Трапляються випадки, коли режисер чергує фраґменти прямого акторського перевтілення за принципом „тут, тепер" із фраґментами розповіді — словесного переказу подій. Таке поєднання застосоване у виставі „Маруся Чурай" за романом Л. Костенко (інсценізація Ф. Стригуна у львівському Театрі ім. М. Заньковецької). Оповідачі-кобзарі розповідають про певні події, або сама Маруся (Л. Зелізна) говорить про свої вчинки чи переживання. Їм на зміну приходять сцени з безпосереднім показом, в яких виникає діалог, а не переказ (реж. Ф. Стригун).

В „Енеїді" С. Данченка є розповідь, її веде Котляревський (Б. Ступка), потім бачимо самі події, про які йдеться. Деякі сцени зображені засобами танцю і пантоміми.

Окремі епізоди вистави можуть належати до різних часів. Так, у „Виборі“ Ю. Бондарєва в київському Театрі ім. І. Франка (режисер С. Данченко) на сцені відбувається розмова між Рамзіним (С. Олексенко) і Васильєвим (Б. Ступка), потім відкривається квадратний отвір — „картина“, вона ж — своєрідне „вікно пам'яти“. І в ньому оживає минуле, відбувається ретроспективна дія, де і Рамзін, і Маша, і Васильєв ще молоді.

Характерною особливістю структури такого типу вистави є зміна засобів сценічної мови: дії і рухи, і прозова мова персонажів в одному епізоді змінюються на танець, пантоміму і спів у наступному. До вистав, що їх будують за подібним принципом, належать „Енеїда“ І. Котляревського (інсценізація С. Данченка, І. Драча) у київському Театрі ім. І. Франка, „Казка про Моніку“ С. Шальтяниса, Л. Яцинявічуса, „Любов, джаз і чорт“ Ю. Грушаса та „Вибір“ Ю. Дударєва у київському ТЮЗі. Йдеться не про ті ситуації, коли дійові особи вирішили заспівати, а про вистави, в яких зміст деяких епізодів викладений з допомогою танцю, пантоміми або пісні.

У виставі „За двома зайцями“ В. Шулакова речитативом, під музику промовляє Голохвостий (В. Легін) свій вихідний монолог-пісню „Спінжак — ето первоє дєло“. В танцювальних рухах відбувається його знайомство з Пронею (Т. Яценко). Інші сцени — діалоги звичайною мовою.

В. Шулаков створює сценічний „текст“, у якому співіснують епізоди реального буття героїв із фраґментами ірреальними. Вони розмежовуються і в просторі — ірреальний сюжет пов'язаний з „другим поверхом“ спорудженої на сцені декорації. „Кінематографічний“ сюжет усім комплексом засобів імітує німе кіно — мигтіння світла, пластика акторів, ритм дії, пантоміми, перебільшена експресія рухів і міміки, супровід на фортепіано, яке стоїть тут же, на сцені. Іншими прийомами розкритий основний сюжет вистави — реальна історія Проні, яка сподівається на шлюб із Голохвостим. Це не побутовий реалізм, а певний шарж, гротеск, театральне перебільшення. Він належить до іншого стилістичного та естетичного ряду.

Це можуть бути фраґменти, що відрізняються стилем виконання — реалістичний і гротеск, пародія чи стилізація якоїсь епохи.

За новелами В. Винниченка А. Жолдак створює виставу-концепцію „Моменти“ (київський Театр І. Франка), котра „сприймається як сценічна метафора згубности знедуховлення народу і доконечність його морально-етичної регенерації“[21]. Надсюжетна будова досягається тим, що поєднуються найрізноманітніші на змістом твори. Крім того, додається зачин — майже безсловесний текст, що повідомляє тему, на яку далі вестиметься розмова з глядачем.

Інший різновид концептуальної вистави, який розглядатиметься у нашому дослідженні, — вистава-роздум. Можливо, його новизна відносна, тому що взірці такої будови трапляються у театрі XX століття у різні періоди і в різних країнах. Але ми зупинимось на тому вигляді, якого він набуває у 70-ті роки, викристалізовуючись остаточно у 80-ті. Цей тип театрального видовища можна назвати виставою-роздумом.

Його виникнення зумовлене прагненням режисера висловити своє бачення, своє розуміння тих чи інших життєвих явищ. Водночас настирли-

---

[21] Пінчук С. Уроки Винниченка // Культура і життя.— 1989.— 4 черв.

ва декларативність засобів аґіттеатру в багатьох випадках не задовольняє ні постановника, ні глядача. Деяка прямолінійність знаковости концептуального театру не дає змоги розкрити проблему в усій глибині й повноті відтінків.

Водночас вистава-роздум, про яку піде мова, — явище, споріднене з виставою-концепцією, похідне від неї і за своєю структурою, і за засобами.

Відмінність між ними полягає в тому, що автор вистави-концепції доводить своїм твором якісь певні переконання, існуючу суму поглядів, а вистава-роздум являє собою спільний пошук істини без наперед визначеного результату. Через те і знаковість мови такої вистави позбавлена декларативности гасла, його навальної сили, активности у ствердженні чи доведенні тієї або іншої істини. Глядачеві тільки пропонується певний матеріал для роздумів, але від нього не вимагаються моментальне реаґування чи висновки. Схожу структуру взаємин із глядачем пропонує і реалістичний театр. Від реалістичної вистави цей тип спектаклю відрізняється тим, що при подібності способу впливу на глядача в реалістичній виставі йому пропонують як інформацію для роздумів лише сцени з реального життя героїв, а у виставі-роздумі в дію можуть бути введені й інші літературні твори: вірші, міні-сюжети, режисерські фантазії: ліричні роздуми і „потік свідомости", пісні, пантоміми і концертні номери, об'єднані однією метою: їх зміст спрямований на спільний пошук істини.

Одно слово, як писав Дж. Гасснер, „може відбутися усе що завгодно. І фантазія, і дійсність нічим не відрізняються одна від одної"[22], „все однаково реально, оскільки все є елементом театралізованої авторської думки"[23].

Театралізована авторська думка вільно рухається у просторі й часі. Для її передання режисери використовують широкий спектр прийомів. Вони вдаються як до безпосереднього показу явищ, так і до знакової мови, використовують сценічні символи й метафори, словесний текст „від автора". Знаковість у таких виставах тяжіє до узагальнення і полісемії, тобто знак означає не щось одне, а декілька явищ, виступає не в самодостатній якості, набуває значення лише в поєднанні з іншими — втрачає дискретність.

Поява таких вистав пов'язана з намаганням українського театру осмислити суспільно значимі процеси, власну історію. Уперше за сімдесят років у театру з'являється можливість дійсно проаналізувати ці явища. До 86-го року таке осмислення могло бути здійснене в межах тільки однієї ідеологічної системи і тому — з наперед запрограмованим результатом.

У середині 80-х років почався процес переосмислення. Він потребував відповідної сценічної форми. Генеза такої форми простежується в історії вітчизняного театру. „Гайдамаки" Л. Курбаса, епопеї В. Грипича; „Безсмертя" О. Довженка і „Зачарований вітряк" М. Стельмаха, „Енеїда" С. Данченка, вистави інших режисерів. Такий тип спектаклю має епізодну будову. За основу обираються здебільшого не драматичні літературні твори. Романи, поеми: „Гайдамаки" Т. Шевченка, „Маруся Чурай" Л. Кос-

[22] Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре.— Москва, 1959.— С. 140.
[23] Там само.— С. 27.

тенко, „Плаха“ Ч. Айтматова, „Діти Арбату“ А. Рибакова, „Майстер і Марґарита“ М. Булгакова. Це може бути вся творчість автора — наприклад, Т. Шевченка у виставах „Шлях“ (харківський Театр ім. Т. Шевченка), „Сон“ (тернопільський Музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка), чи якась одна її тема — „Шлях на Берестечко“ (рівненський Театр ім. М. Островського).

Поліфонічність вистави-роздуму потребує і відповідного твору, в якому зміст включає різні світоглядні позиції, різні кути зору на об'єкт осмислення. Тобто є передумова для роздумів.

Чергування окремих епізодів підпорядковане логіці розвитку думки. Так, у „Дітях Арбату“ в тернопільському Музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка режисер П. Ластівка будує дві лінії дії: одна — реальний план, де фіґурують учасники сюжету — Панкратов (І. Сенюра), його однокласники і т. д., другий план і другий поверх сцени віддано Сталіну. Тут відбувається паралельна духовна драма його звироднення. Як бачимо, ці лінії дії розмежовані навіть у просторі. Події обох ліній відбуваються на сцені, чергуючись одна з одною.

Духовна еволюція Сталіна як особистості розкривається у дискусіях між генеральним секретарем Сталіним (М. Коцюлим), Сталіним молодим — революціонером Кобою (В. Заболотний) і хлопчиком Сосо Джугашвілі (А. Єрмакова) та його (чи їх) матір'ю (Л. Давидко). Коли юні Коба і Сосо вирішують покинути Сталіна назавжди, ця алегорична подія означає остаточну втрату ним людяности. Цілком умоглядна маніпуляція — „розщеплення“ персони Сталіна на три особи перетворюється на реальну сценічну дію і доходить до свого логічного завершення — розриву між ними, немов буквального розпаду душі. Характерно і те, що події, які розгортаються унизу на кону, — реальні. Ірреальний шар явищ — на другому поверсі-підвищенні.

Дві лінії у виставі мають взаємодіяти, утворюючи смислове поле між полюсами, де на одному боці особистість в історії — Сталін, „вождь усіх часів і народів“, а на другому — Панкратов та інші рядові історії. У спектаклі, правда, цей зв'язок між паралельними сюжетами не продемонстрований. Вони розвиваються незалежно один від одного.

Двомірну реальність створює І. Равицький, постановник вистави „Старий“ за Ю. Трифоновим у сумському Театрі ім. М. Щепкіна. Він зіставляє сцени, що належать до різних часових вимірів, — спогадів юности та сучасного буття героя. Не слід думати, що це звичайні спогади — картини минулого, які були і у виставах минулих десятиліть. Герої цих сцен активно взаємодіють із сучасним Павлом Євграфовичем (А. Рибчинський), який, власне, і згадує, вимагають його участи. Це події, які живуть сьогодні лише в його уяві.

Театралізована режисерська думка триває і в епізодах спогадів, дія яких відбувається під час революції, і в картинах основної дії — у наші дні. Їх зіставлення рухає роздум про моральний вибір і відповідальність за нього, унаочнений у картинах сюжету. Простежено зв'язок між подією юности і переживанням у похилому віці.

Подібний прийом багатошарової реальности є у „Гайдамаках“ Т. Шевченка, поставлених Ф. Стригуном. Структура почасти запрограмована самим Шевченковим твором, у ньому показано події, географічно віддалені, різні сюжетні лінії, перемикаються плани: сирота Ярема — індивідуаль-

на доля, інший фраґмент — події в Україні, погляд із пташиного лету, відступи-роздуми автора, Шевченка, з погляду його, значно пізнішого часу, які також введені в текст вистави.

Режисер використовує курбасівську інсценізацію, її композицію, в якій дія членується „партіями" хору — це Десять дум поета (десять дівчат у стилізованому українському одязі) і виконанням пісень, і текстом від Автора — його виголошує сам Шевченко (І. Бернацький). Він звертається і до глядачів, і до дійових осіб (наприклад, благословляє гайдамаків).

Існують й інші способи „фраґментації". Епізоди „перетасовуються", як карти в колоді, так що на початку опиняється кінець, а початок завершує виставу. Ці перестановки знову ж таки не довільні. Вони покликані зруйнувати хронологічний виклад подій, щоб простежити за розвитком думки, побачити семантичний зв'язок між віддаленими явищами.

„Маруся Чурай" за романом Л. Костенко Ф. Стригуна у Львові розпочинається з розв'язки Марусиної драми — зі сцени суду над нею. Цей прийом витриманий в усій виставі: гіркі роздуми Марусі (Л. Зелізна) про свою долю передують тим подіям, про які вона розмірковує, унаслідок чого логіка розвитку сюжету втрачається, і вистава піднімається над сюжетом. Виникає фраґментарність, в якій кожен фраґмент стає „реченням" у розгорнутому режисером процесі дослідження. І в нього органічно входять історичні факти, ліричні відступи віршованого тексту поетеси, обряди. Окремими „повідомленнями" стають балади — історична про Байду Вишневецького і сучасна, написана до вистави.

Спектакль „злітає" над сюжетом, втрачаючи часові рамки, вириваючись із них, і починається рух в історичному просторі. Ф. Стригун вибудовує структуру, яка дає можливість осмислювати сьогодення через долю і пісні Марусі, а її долю — через усю подальшу історію і долю України. Тому в неї органічно входять факти, які не мають до Марусиної долі ніякого стосунку: тема Чорнобиля, згадана пісня про Байду та інші.

Структури такої багатошарової сценічної реальности різноманітні. В одних випадках ми бачимо ієрархічне розшарування дії на основну й допоміжну, начебто другого плану, реальну та нереальну. У вже згадуваній виставі „Діти Арбату" П. Ластівки в Тернополі є події реальні, і окремо, поряд існують у фізичному втіленні явища духовного життя — внутрішній полілог трьох іпостасей Сталіна. У виставі „За двома зайцями" В. Шулакова кіно-мрія, представлене на сцені, похідне від сюжету про Проню. У „Снах Сімони Машар" існує реальність життя Сімони і її видіння.

В інших виставах спостерігається не підпорядкованість, а сурядність таких явищ. Тоді нічим не відрізняються за структурою художніх прийомів епізоди, які розповідають про минуле чи майбутнє, від тих, де зображено сучасність, реальні події та нереальні — матеріалізовані думки.

У „Виборі" Є. Дударєва, поставленому в київському ТЮЗі М. Мерзлікіним, у сюжеті чергуються два ірреальні плани. Танкісти — троє хлопців, які загинули в танку, після своєї смерти збираються і продовжують обговорювати, як же все-таки треба було діяти і через кого сталася аварія. Їх дискусія переривається картинами самої події — вони знову переносяться у танк, що їде, і наново проживають ситуацію, за якої трапилась аварія.

Якісь сцени можуть бути проспівані, інші — протанцьовані, але вони існують як рівнозначні складові вистави.

У спектаклі „Сон" за Т. Шевченком (інсценізація О. Біляцького та З. Сагалова) режисер П. Ластівка (тернопільський Театр ім. Т. Шевченка) світ реальний і світ творчости не розмежовує. Катерина (І. Складан) сідає і їсть яблуко з Поетом (В. Хім'як), перетворюючись на подругу його дитинства. Шевченко (В. Маляр) стає Яном Гусом і згорає на багатті у виставі „Шлях" (тих самих авторів) у харківському Театрі ім. Т. Шевченка.

Фраґментарна, або епізодна будова, притаманна широким епічним полотнам, властива й „Енеїді", поставленій С. Данченком у київському Театрі ім. І. Франка. Тут вона великою мірою зумовлена будовою твору І. Котляревського. На сцені ця фраґментарність відтворена за допомогою введення ведучого — Автора (Б. Ступка), який розпочинає, завершує і коментує дію, висловлюючи з різних приводів свої власні міркування. Деякі пісні й танці виконують ту саму функцію — перемикання планів, виведення сценічної оповіді за межі сюжету. Коли троянці-козаки танцюють гопак і до них, не витримуючи, приєднується Котляревський—Ступка, то цей його танець, перериваючи розповідь про Енейових побратимів, виступає як розгорнене повідомлення, багатозначно атестує самого Котляревського.

Звичайно, кожне „дешифрування" вдало знайденого знаку приблизне, бо йдеться про знак, якому відповідає багато значень. Метафоричний знак, знак-троп, охоплює певну сферу явищ, і можна лише приблизно змалювати її словесно. „Танець із шаблями" троянців-козаків, до якого приєднується і Котляревський, є моментом осмислення іншого явища, ніж життя і доля Енея. І, отже, виводить зміст вистави за межі сюжету про нього, — стає „реченням" у створеній постановником оповіді, в якій ідеться не про Енея як такого. Місце цієї сцени у виставі — ключове в буквальному розумінні: вона розкриває задум режисера; це у виставі найбільш „змістовне" повідомлення. Воно передає глибинний зміст твору, „відкритий" режисером: спадкоємність, що існує між І. Котляревським і його героями, триває аж донині.

„Фраґментарність" епізодної будови, яка дає змогу поєднувати факти з реального життя героїв з іншими відомими літературними сюжетами, декламацією віршів, властива й спектаклеві „Шлях", присвяченому долі Т. Шевченка, поставленому в харківському Театрі ім. Т. Шевченка. Так побудована і вистава „Шлях на Берестечко" Я. Маланчука та О. Смика. „Історична поема за малопопуляризованими творами Т. Шевченка", як зазначено у програмці. Танці, вірші, уривки з творів Шевченка, історичні документи режисер Я. Маланчук об'єднує за допомогою фіґури Від автора (О. Заворотній), рок-групи „Н. З.", використовуючи все для викладу власних міркувань про минуле і долю України. Їх передають персонаж Від автора, Мати-Україна, Совість, Душі, Жінка в чорному та ін.

Інтонацію роздуму задано у виставі „Діти Арбату" за А. Рибаковим (інсценізація С. Коковкіна) А. Бабенко (львівський Театр ім. М. Заньковецької) рефреном „Прізвище?!, Ім'я?!, По батькові?!" Він періодично лунає над героями під час дії, в якій розгортаються долі представників довоєнного покоління. Так, постановник, постійно нагадуючи про відоме тільки глядачам майбутнє цього покоління „Дітей Арбату", зіставляє його з подіями на сцені, вводить глядача у сферу філософських роздумів про долю країни.

У запорізькому Театрі ім. М. Щорса у виставі „Діти Арбату" режисер А. Король довгими обертами сценічного кола немов запрошує замислитись над рухом „колеса історії". Воно об'єктивоване в русі сценічного кола з декораціями на ньому.

Чергуючи епізоди з різних сюжетних ліній, досягає переключення планів І. Борис у спектаклі „Плаха" за Ч. Айтматовим (івано-франківський Театр ім. І. Франка). Епізоди з історії вовчиці і Бостона, шукання Авдія і розмова Ісуса з Понтієм Пілатом відокремлені пантомімічно-балетними фрагментами, які несуть „узагальнююче начало". У „Виборі" Ю. Бондарєва у Театрі ім. І. Франка, нагадаємо, С. Данченко вводить у сюжет картини спогадів.

Звичайно, тут наведено аж ніяк не всі вистави 80-х років, побудовані з використанням таких мистецьких прийомів. Вони траплялись і в попереднє десятиліття, але у 80-ті утворюють помітне в театральному мистецтві явище.

У структурі вистави-роздуму аналітичне, осмислююче начало настільки принципове, що, як звичайно, воно персоніфіковане. Іноді це особа від автора — як у „Гайдамаках" Ф. Стригуна, де вона так і називається в афіші: „Від автора" — І. Бернацький. Виконавець від імені самого Шевченка проказує його текст, і глядач ототожнює актора з ним. Авторське начало до деякої міри передають і Думи поета — десять дівчат, які піснями або своїми жестами створюють смислові акценти — наприклад, з'являються у чорних хусточках після епізоду закатування Титаря (Б. Бох). У „Старому" І. Равицького (сумський Театр ім. М. Щепкіна) власну долю й історичні колізії осмислює сам герой, Старий (А. Рибчинський), який, розмірковуючи вголос, доносить „авторський" текст.

У „Марусі Чурай" Ф. Стригуна ця функція поділена між головною героїнею і бардами. Маруся Чурай Л. Зелізної водночас уособлює „ліричного героя" поеми, тобто „персонажа від автора" — читає авторський текст: вірші Л. Костенко, які містять оцінку й осмислення, розповідає події, які не показані на сцені. Інша авторська функція надана двом бардам-кобзарям, що сидять обабіч сцени (Р. Біль і Я. Муха). Вони поєднують у собі й образи кобзарів-співців часів Марусі, і сучасних юнаків з гітарами. Актори співають і думу про Байду, і пісні сучасних авторів, в яких узагальнено і події сюжету про Марусю Чурай, і минуле та майбутнє: „Хто пішов під кулі, хто в полярне сяйво — отака історія [...] вивчити не зайве". Вони співають балади-коментарі, балади-висновки і узагальнення — ведуть і підтримують рух вистави, розвиток її думки.

Веде дію і розмірковує з приводу подій, що відбуваються на сцені, а також вдається до ліричних відступів і Котляревський—Б. Ступка в „Енеїді" С. Данченка; персонаж Від автора (Т. Шевченка) — О. Заворотній у виставі „Шлях на Берестечко" Я. Маланчука. У виставах „Шлях" О. Біляцького в харківському Театрі ім. Т. Шевченка і „Сон" П. Ластівки в Тернополі, де одна й та сама літературна першооснова, ця авторська функція частково надана головному героєві, який і є водночас автором творів, котрі становлять собою фрагменти вистави. Так само, як і в „Марусі Чурай" Ф. Стригуна, у „Шляху" В. Маляр—Шевченко через текст ролі, яка містить філософські і ліричні твори, передає авторське начало ліричного героя.

В інших виставах авторська присутність і позиція передані більш опо-

середковано — не через конкретну особу, а через структуру дії („Діти Арбату“ А. Короля у запорізькому Театрі ім М. Щорса або „Плаха“ І. Бориса в Івано-Франківську).

Прийоми опосередкованого авторського вияву бачимо і в тих виставах, де є вже якась персона, яка виступає у вигляді персонажа від автора.

Режисерський самовияв у виставі-роздумі полягає не тільки у способі організації дії, не лише у свавільному поєднанні фраґментів-цеглин твореного ними сценічного „тексту“ чи в послідовності, необхідній їм для викладу власних міркувань.

У більшості таких вистав режисери додають спеціально створені ними фраґменти, щось на зразок „тексту від себе“, в яких безпосередньо виявляються міркування другого, надсюжетного плану. Вони містять узагальнення, оцінку або просто власні ліричні відступи — з приводу фактів сюжету або й таких, що не мають до нього прямого стосунку.

Це, висловлюючись мовою семіотики, режисерські повідомлення, які передаються з допомогою певних знакових утворень — речень чи метазнаків без використання драматургічного твору або літературного першоджерела. Так, введено пісню Я. Стельмаха із словами „Дихає Чорнобиль нашими гріхами“ у виставу „Маруся Чурай“, події якої зовні ніяк не пов'язані з чорнобильською аварією. Слід зауважити, що наявність таких моментів не є специфічною ознакою лише вистав-роздумів, хоча й характерна для них, але притаманна багатьом концептуальним „виставам“. Їх (цих моментів) використання зумовлене, як звичайно, ступенем відмінності між ідеями режисера і тим, про що говорять драматургічний сюжет і текст автора літературного твору.

У виставі „Вибір“ київського Театру ім. І. Франка режисер С. Данченко вводить у дію додаткові повідомлення, використовуючи зоровий образ, що його створив сценографічними засобами Д. Лідер. Напружений пошук героями себе й істини, єдино правильного вибору, пошук, який постановник розкриває через взаємодію минулого й сучасного в долях Рамзіна, Васильєва й Маші, він передає з допомогою багатозначної мізансцени. Припиняється словесна дія, персонажі завмирають, звучить „космічна“ музика, і навколо них починає звужуватись чи розширюватись „чорний квадрат“. Створюється враження „наїзду“ камери (наближення чи віддалення квадрата), ущільнення простору всередині його — машини часу, яка переносить героїв.

Проте цей зримий погляд через час не вдалося розвинути в інших епізодах вистави, бо він потребував аналогічного існування — не в реальному, а духовному вимірі — в усіх сценах. Спілкування ж дійових осіб будувалося за законами буденного життя: вони були занурені у своє сьогодні.

Текстом „від себе“ у виставі „Діти Арбату“ П. Ластівки в Тернополі стали дискусії Й. Сталіна—М. Коцюлима зі собою-дитиною і собою-юнаком, що відображають духовну боротьбу і шлях деградації особистости, а також передають режисерське бачення і розуміння, в якому головні причини історичної драми зведені до проблеми однієї особи — особи вождя.

Усі відтінки власної думки режисер може передати і через акторську мову, акценти у грі виконавців. Зокрема, в „Енеїді“ С. Данченка цей текст вкладено в уста Котляревського—Ступки. Він не просто декламує слова поеми І. Котляревського, а й несе у своїй грі режисерську думку, хоча,

безперечно, гопака Котляревського—Ступки, про який йшлося раніше, у поемі немає, як немає і сцени, що стала у виставі кульмінаційною. Вона починається з військових вправ Енея (А. Хостікоєв) з його загоном — обертання шаблі довкола руки, потім двох шабель — двома руками. Темп прискорюється, шаблі кружляють над головами учасників цього показового уроку, найвищий рівень майстерности демонструє перед рядом В. Абазопуло. Кожен помах і злет шабель супроводжують удари тарілок і барабана ударної установки, — і нарешті сам Котляревський—Ступка з щасливим виглядом жонглює шаблями перед шеренгою троянців-козаків.

У „Дітях Арбату" запорізького Театру ім. М. Щорса постановник С. Король вводить додаткові фраґменти, які створюються обертами сценічного круга. Після кожної сцени лунає музика. Вона різна за емоційним ладом залежно від змісту попереднього епізоду: звучить орґан, у холодно-загрозливих звуках якого вчувається невблаганність історичного поступу. Під ці звуки рухається круг і виносить зі сцени обладунки того чи іншого фраґмента, чим створює образ всепоглинаючого часу: все спливає кудись під музику — то сумну, то грізну чи ліричну.

Ця проста технічна маніпуляція — зміна місця дії після кожного епізоду — водночас є знаковим прийомом, зміст якого, незважаючи на неодноразове повторення у тому самому вигляді, щоразу інший, залежно від контексту вистави й музики.

Після арешту Панкратова лунають удари дзвона, і все від'їжджає, відпливає у нікуди — стіл, кімната, двері, крісла. Воно відходить, бо „все скінчено". Для героя закінчилося те життя, з яким пов'язані ці предмети.

Інша сцена — розповідь про Сталіна — від'їздить під лезгінку. Коли закінчується епізод із завербуванням Шарока, круг рухається під бравурну опереткову музику, — для нього починається дешева оперетка обраного ним шляху. Таку оцінку дано як висновок після сцени, як знак авторської іронії.

Цей прийом у фіналі режисер доводить до логічного смислового завершення. Панкратов, герой роману і вистави, стоїть, закинувши голову. Лунає музика, і починає свій біг сценічний круг. Але він залишається нерухомим — повз нього пропливають, як при зворотному прокручуванні кінострічки, усі учасники вистави і розташовані на крузі місця дії: кімната, кабінет слідчого і т. д. А Панкратов не обертається, бо вже не підвладний цьому плинові — круговерті часу. Він уже належить вічності, переходить у позачасову якість.

Таку авторську „пряму мову" намагався створити й І. Борис у спектаклі „Плаха" за Ч. Айтматовим, ввівши у виставу кордебалет у чорному трико. За задумом, його пластика мала створювати абстрактно-узагальнений образ реального і живого буття, існування, якийсь загадковий Солярис, біомасу — „живу плазму" (як назвав її режисер у програмці), яка існує, дихає, ворушиться поряд, хоча й не думаємо про неї, а вона і є тим „життям навколо нас", за яке ведуть боротьбу герої твору. Але група артистів балету, яка повинна була на сцені створювати цей образ, виконує якісь „па", зберігаючи балетну пластику, що ніяк не асоціюється з поняттям „плазми" чи „біомаси" і не передає обраними засобами необхідного враження. Маємо просто ритм-балет, який час від часу з'являється на кону. Такі вкраплення характерні для концептуальної вистави.

Таких епізодів немало у виставі „Сон" П. Ластівки (за п'єсою О. Бі-

ляцького, З. Сагалова „Шлях“). Але найбільш програмний — той, в якому Поета (Хім'як) прив'язують до хреста-труни, що висить на ланцюгах, і піднімають високо над сценою. Правда, він не несе додаткової, нової інформації, бо стосовно образу Шевченка (а це його долі присвячено твір) думка, що життя поета — хресний шлях, загальновідома, а форма цього образу не вражає оригінальністю. Це не метафора, а порівняння: життя — Голгофа; а порівняння взагалі менш інформативно містке, ніж метафора.

Вихід за межі сюжетної сфери, введення у структуру сюжету фрагментів якоїсь іншої дійсности — інакобуття (інше стосовно основного сюжету місце дії, інший час, явища духовного життя), персоніфікованих у дійових особах, стало характерним для мистецтва і, зокрема, літератури XX століття. Паралельні світи існують у творах М. Булгакова „Майстер і Марґарита“, Ч. Айтматова „І довше віку день триває...“

Театр також відображає цей новий аспект світосприйняття і неодноразово звертається до творів, у яких уже закладений письменником принцип „усе в усьому“. І у спектаклі „Маруся Чурай“ Л. Костенко (Львів) події фізичного життя героїні й події духовного життя автора поеми існують в одному ряду, опиняються поряд із фактами інших епох історії.

У „Вікторині“ Ф. Метлінга (інсценізація С. Лазо) в тернопільському Театрі ім. Т. Шевченка герой одразу поставлений в умови позачасового суду, який чинять потойбічні інфернальні істоти — Білий Клоун тощо (постановник П. Ластівка). Події відбуваються в умовах духовної реальности, котра на сцені представлена як фізична. Окремі реальні події життя Ове Хансена (В. Ячмінський) зображаються на сцені лише як ілюстрації до запитань. На цій вікторині він має дати відповідь — чому вчинив так або інакше, як мав повестися у тих ситуаціях.

Постановник О. Біляцький нафантазовує власні епізоди, не привносячи додатковий зміст. Він конструює театральні форми з того, що вже закладено в сюжеті. У виставі „Шлях“ харківського Театру ім. Т. Шевченка Поет (В. Маляр) читає вірші його, уже відомого митця, обступають „земляки“ — пани, котрих він зустрів на Україні. Вони йому усміхаються, улесливо звертаються до нього. Але Поетові зрозуміле їхнє справжнє єство. Режисер показує, що він бачить не людей, а перевертнів: „[...] свині, чорти, якісь почвари — пекельний шабаш. З жахом вдивляється у них Поет, а вони тісніше обступають його. Все екстатичніше звучить грізна Поетова мова, а руки „панів-масок“ тягнуться до нього, химери хапають його за одяг [...] Мить — і маски кинулися на нього [...]“[24]

І в „Диктатурі совісти“ М. Шатрова відбуваються суд і дискусія, в які включено зовсім сторонніх персон зі своїми долями. Принцип „усе реально і все ймовірно“ закладений у цій та інших п'єсах. У „Диктатурі совісти“ можна поговорити з Гемінґваєм і з персонажем Достоєвського Верховенським, звернутися до героя Другої світової війни генерала Карбишева в час його страти. П'єсу поставили Л. Танюк у київському Молодіжному театрі та І. Борис в івано-франківському. Вони втілили цей основний принцип: герої спілкувалися, переносячись через епохи і континенти.

[24] Дашківська Л. Ідейно-естетичні шукання у сучасному українському театрі // Режисура українського театру. Традиції і сучасність / Відп. ред. Л. Дашківська.— К., 1990.— С. 217.

Внесення у структуру вистави фраґментів „тексту від себе", дофантазованих режисером ситуацій, властиве не тільки виставі-роздуму. Феномен авторської режисури невідворотно приходить до цього в різних типах сценічного видовища. Постановники створюють цілі розгорнуті сцени з їхнім власним вигаданим текстом-діалогом. Можуть бути і мовчазні мізансцени, як описаний уже рух круга в „Дітях Арбату" С. Короля у Запоріжжі, або „чорний квадрат" Д. Лідера у „Виборі" С. Данченка в київському Театрі ім. І. Франка. Тут переліт через час показаний з допомогою руху площин, світла і звуку.

У „Мині Мазайлі" О. Біляцького (харківський Театр ім. Т. Шевченка) диспут, що розгортається на сцені, періодично переривається виходами дівчат і хлопців — комсомольців 20-х років. Вони утворюють фізкультурну піраміду і виголошують: „Розмовляю українською мовою!" Режисер веде цей рефрен через усю дію, розвиваючи його. І, зрештою, комсомольці, на початку бадьорі й енерґійні, з'являються охлялі і знесилені в боротьбі за українізацію, розвівши руками, розгублено й неголосно промовляють: „Розмовляю тільки українською мовою". У такий спосіб режисер доповнює твір власними епізодами.

У виставі „Отак загинув Гуска" М. Куліша (івано-франківський Театр ім. І. Франка, режисер О. Добряк) через рівні інтервали на сцені з'являється військовий оркестрик, одягнений у червоноармійські однострої (музичне оформлення О. Камінського). Виконуючи революційні марші, він перетинає сцену, начебто перекреслюючи світ родинного життя міщан Гусок. Кожного разу попереду оркестру йде маленький непоказний чоловічок у червоному — „гегемон" — так називають його персонажі п'єси. Характерно, що за своїм складом, манерою рухатися і виконанням оркестр нагадує похоральний. В одному епізоді він зупиняється, встановлює червоний фанерний кулемет і „строчить" по доньках Гуски. У другій інтермедії, крім червоного оркестру, фіґурують червоний візок і швабра — знак подальшого, після кулемета, етапу розвитку революційної боротьби. Нова поява військового оркестру застає доньок Гуски за „канканом", — вони припиняють танок, усі одягають червоні хусточки і співають „Вышли мы все из народа", що означає перемогу революційної ідеології над буржуазною мораллю. Коли ж Гуски втікають на острів, то й тут їх знаходить революційна дійсність, матеріалізована постановником у вигляді червоного оркестру з червоним землеміром попереду, який червоним аршином переміряє землю, відбираючи в Гусок життєвий простір. Таких сцен у п'єсі немає, але режисер узагальнює у сценічних образах інформацію, присутню у тексті, і схематично-узагальнено показує вторгнення революції у мирний родинний побут обивателя і просто людини — Гуски. Ці сцени повністю вигадані постановником. Дійсність, яку в спектаклі дофантазовує О. Добряк, не в усьому збігається з тією, що її уявляв М. Куліш під час написання п'єси, але за логікою п'єси вона могла бути й така.

Вистава-роздум тяжіє до суспільних та філософських узагальнень, тому потребує відповідних прийомів високого рівня узагальнення. Дописані режисером частини у виставі-роздумі відрізняються від подібних вставок у спектаклях-концепціях тим, що їх значення менш конкретне. Відповідно до поставлених завдань „авторські тексти" режисерів у виставах „Вибір" або „Енеїда", „Маруся Чурай" чи інших, наведених тут, апелюють до широкої сфери абстрактних і глобальних понять: історія, народ, пам'ять,

доля та інших матерій. Ці „тексти“ залучають подібні абстракції до семантичного поля вистави, бо їхня мета — „співроздум“ із глядачем над тими явищами, які цікавлять постановників.

Вистава-концепція на відміну від авторської режисури здебільшого тяжіє до чіткої смислової визначености, і тому вкраплення у неї повинні зазначати не якийсь обшир абстрактних понять, а конкретне міркування, думку, погляд, позицію, що й відбувається у таких виставах, як „Мина Мазайло“, „Отак загинув Гуска“, „Сватання на Гончарівці“, де значення вставних епізодів чітке й конкретне, хоча й у виставі-роздумі режисери послуговуються знаковими сценічними зображеннями як засобами театральної мови.

Унаочненням аналітичної роботи режисерської думки стало „розщеплення“ одного сценічного персонажа на декілька в тих виставах, в яких досліджується особистість. Різні аспекти або стадії розвитку однієї і тієї самої особистости уособлюють різні актори: у виставі „Шлях“ у харківському Театрі ім. Т. Шевченка Поета грають чотири актори: Поет — В. Маляр, Молодий Шевченко — П. Рачинський, Старий Шевченко — Ю. Головін і Хлопчик (О. Качан) — це він же в дитинстві. У виставі „Сон“ за цією ж п'єсою-сценарієм у Тернопільському театрі так само чотири вікові пори втілені в чотирьох дійових особах.

У „Старому“ Ю. Трифонова в І. Равицького в Сумах троє персонажів втілюють головного героя: Павло Євграфович — А. Рибчинський, Павлик — С. Коренной, Павло — М. Записочний. У „Дітях Арбату“ в тернопільському Театрі ім. Т. Шевченка, як уже говорилося, постановнику П. Ластівці знадобились три Сталіни — дитина, юнак, дорослий. Можна ще згадати „подвоєних“ Марічку дорослу (О. Щелемко) і Марічку-дівчину (Х. Бабинська), Івана Палійчука великого (В. Пантелюк) і його ж у дитинстві (І. Городецький) у „Тінях забутих предків“ М. Коцюбинського (постановка І. Бориса, івано-франківський Театр ім. І. Франка), юних Машу, Рамзіна і Васильєва (Л. Руснак, В. Сікорський, Т. Оглоблін) та їх самих дорослих (Гіляровська, Б. Ступка, С. Олексенко) — у „Виборі“ С. Данченка; чотирьох Гамлетів у шекспірівській виставі В. Козьменка-Делінде у Львівському ТЮЗі.

В одній виставі співіснують виконавці, які грають живих людей з усіма подробицями їх існування, і поряд актори тільки зазначають якусь необхідну якість свого персонажа, існуючи як характери-маски, набір інформації про дійову особу.

У „Сні“ П. Ластівки Поет (В. Хім'як) існує як жива людина, свою драму проживає Катерина-Оксана (І. Складан), і тут же діють алегоричні фіґури: Доля — Муза (Л. Ластівка), Слава — Фортуна (Л. Дишкант), є також просто Пан-поміщик (Т. Давидко), пан узагалі як явище.

Незважаючи на те, що тип концептуальної знакової вистави не став в українському театрі цілком домінуючим, і навіть не можна стверджувати, що цю сценічну форму цілковито опановано нашим театром і режисурою, кращі досягнення театру пов'язані з нею. Але з часом концептуалізм починає поступово вичерпувати себе, хоча навряд чи він коли-небудь буде полишений повністю, як і ніколи театр не відмовиться від реалістичних засобів.

Одна з причин розчарування таїться у тому, що запрограмована думка в театрі буває бідніша від непередбачених асоціацій, що виникають не з людського раціо, а з підсвідомости. Першою, звичайно, це починає усві-

домлювати критика. Той факт, що в режисера І. Талалаєвського „абсурдизм проростає чіткою концептуальністю (якою він і є у своїй суті)“[25], викликає розчарування в автора рецензії на виставу „Урок“ Театру-студії „Арт“ М. Николаєнко. Очевидно, їй хотілося б, щоб абсурдизм залишався абсурдним — алогічним, ірраціональним і не піддавався такій чіткій вербалізації. Тому розчаровує те, що „взагалі все зрозуміло. Нам довели, що світ абсурдний та жорстокий, владарювати й керувати ним просто безглуздо, а людина — іграшка в руках долі. Для доказу того у фіналі під трагічні звуки музики Бетховена проходить низка сліпих. От, власне, й усе“[26].

Найбільш прикрим у таких виставах є те, що „все зрозуміло“. Це нецікаво. Неспонтанність сценічної події — низка сліпих, що проходить саме „для доказу“ якоїсь режисерської тези, а також вичерпність змісту, — ось ті головні вади знакової мови і концептуального знакового сценічного тексту, які поступово призводять до якщо не повного розчарування у ньому, то принаймні до відмови від абсолютизації його можливостей.

У виставі „Діти Арбату“ в Житомирі (режисер В. Толок) „на риторичні запитання — хто винен? — у могутній концентрації засобів театральної образности стверджувалось — Сталін. Інші міркування і не повинні були виникати. Ледь що не так у долях героїв, і вони здіймали руки й підводили очі вгору, а там, на другому поверсі декорацій, як рояль у кущах, з'являвся похмурий фіґурант у білому кителі і при вусах“[27].

Однозначність дещо прямолінійної режисерської думки, яка не залишає можливости ні для яких інших інтерпретацій та міркувань, стає і перевагою, і вадою концептуального твору.

Виникнення концептуального театрального мистецтва зумовлене багато в чому прагненням досягти запрограмованого впливу на глядача, передати йому певне, заздалегідь визначене „повідомлення“.

Режисер виступає автором повідомлення, практично одноособовим автором сценічного твору. Цей процес спричиняє зміну умов функціонування художнього твору і, відповідно, тих засобів, які забезпечують це функціонування. Авторство режисера виражається також у моделюванні специфічної сценічної дійсности — штучного світу, світу, який існує за іншими, принципово відмінними від реального законами і правилами. Цей принцип поширюється на більшість компонентів спектаклю, починаючи від одягу акторів та їх манери триматися.

Нові типи сценічного видовища — вистава-концепція, вистава-роздум створюються певною сукупністю мистецьких прийомів — прийомів, до яких належить, крім уже згаданих, членування постановником на власний розсуд цілісної течії дії, порушення її неперервности й послідовности, а також введення у структуру дії автора, його погляду.

У виставу вводяться також вигадані постановником події, сцени й епізоди. Вони виступають як опорні сигнали авторської концепції твору або є її безпосереднім вираженням. Вона може бути висловлена також персонажами „від автора“, ведучими чи тими, хто коментує дію. Ще більшу

---

[25] Николаєнко М. Нотатки сумного критика // Український театр.— 1990.— № 2.— С. 21.
[26] Там само.
[27] Коломієць Р. Рутина // Український театр.— 1989.— № 6.— С. 2.

роль у структурі спектаклю відіграють знакові метафоричні, символічні, кінетично-візуальні образи, які утворюють художню тканину або мають ключове навантаження — як інформативне, так і образне. Низка композиційних прийомів спрямована на порушення реального перебігу подій: смерть героя передує розповіді про його життя, фінал грають на початку, в дію введені ірреальні епізоди: уявні, минулі, неможливі фізично (як танець Котляревського з Енеєм, сни та марення і т. ін.).

Усі ці прийоми зображають світ не об'єктивно, а суб'єктивно. Не щось безвідносне чи взагалі буття, а світ, пропущений через свідомість, світ, у якому передчуття чи спогад — така ж подія, як і те, що відбувається зараз і насправді. Літературні герої реальніші за сусідів, далекий друг чи спогад дитинства — матеріальніший за випадкового співрозмовника.

Названі прийоми малюють таку картину дійсности, якою її бачить сучасний митець; вони дають змогу не просто переносити її на сцену, а викладати на кону своє розуміння її або й нерозуміння, запрошуючи глядача до співроздумів.

У процесі комунікації між автором сценічного „тексту" і глядачем театр 80-х років широко послуговується знаковими засобами — спеціально створеними для передання певного змісту неілюстрованими сценічними зображеннями, а також різними формами образної мови, які також мають знакову природу і теж є зображеннями, створеними для передання певної інформації, але не стільки фактологічної, скільки світоглядної, ідеологічної, емоційної та естетичної.

Своєрідність художньої мови в театрі цього періоду полягає здебільшого в тому, що в ній значне місце починають посідати зображення, які виступають і в знаковій якості: метафори, символи, мистецькі образи, гіперболи й інші прийоми, в яких предмети і події використовують у переносному значенні і котрі можемо назвати тропами.

Ці поняття запозичені переважно з літературознавства, і це не випадково. Театральні аналоги відомих літературних прийомів стають настільки вживаними в цей період, що за театром, який послуговується такими прийомами, закріплюється назва „поетичного театру", оскільки ці прийоми найхарактерніші саме для поезії.

Проте театральні символи, метафори, образи, інверсії, тропи не цілком тотожні тим явищам, які їм відповідають у літературі.

Згідно з визначенням довідників, символ — це „самостійний художній о б р а з, який має емоційно-інакомовний зміст, що ґрунтується на п о д і б н о с т і явищ життя"[28]. Але не менш важливо, що символ — це „сигнал спільної культурної пам'яти даного колективу"[29]. Ці сигнали не раз трапляються у виставах 80-х років. Безлюдна сцена, над якою розгойдується трон — „Борис Годунов" О. Пушкіна, режисер Б. Мешкіс, художник М. Івницький (одеський Театр ім. Жовтневої революції). Символ однозначний. І справді, — у нашій спільній культурній пам'яті трон — символ царської влади[30]. „Гігантське прес-пап'є і величезна кругла печатка під-

[28] Введение в литературоведение / Под ред. Г. Поспелова.— Москва, 1983.— С. 195.

[29] Лотман Ю. Место киноискусства в системе культуры // Труды по знаковым системам.— 1977.— № 8.— С. 85.

[30] Соколянський М. На підступах до трагедії // Культура і життя.— 1982.— 14 берез.

носяться над усіма і всім"[31] — як символ бюрократичної влади у виставі „Баня" В. Маяковського, поставленій В. Шулаковим у київському Молодіжному театрі (художник Л. Чернова). „Біле плаття ангельської душі Моніки" у виставі режисера Ю. Когута „Загоничі вогню" у сумському Театрі для дітей та юнацтва символізує чистоту „ангельської душі" героїні[32]. Символом історії Київської Руси виступає макет Софійського собору у виставі В. Карасьова „Спочатку було слово" (художник Л. Безпальча) київського ТЮГу. Двоголовий орел — символ самодержавства у виставі М. Волошина „Віщі сни Прометея" В. Канівця у дніпропетровському Театрі ім. Т. Шевченка. Хрест у виставі „Сон" О. Біляцького, З. Сагалова (тернопільський театр, режисер П. Ластівка) — символ Поетового мучеництва за народ. Дерев'яний поміст, що зображує шлях, — символ життєвої дороги у виставі „Шлях" режисера О. Біляцького в харківському Театрі ім. Т. Шевченка.

У „Безталанній" І. Карпенка-Карого у львівському Театрі ім. М. Заньковецької режисер Ф. Стригун і художник М. Кипріян встановлюють на сцені дві мальви — кількох метрів заввишки, з великими квітами. Вони виступають як елемент сценічного антуражу — зазначають разом із лавкою, тином, предметами побуту конкретне місце дії — чепурне селянське обійстя. Водночас вони виступають і в знаковій якості, якої надає їм, по-перше, збільшення у масштабі, а по-друге, їх функція у виставі — їх не нюхають і не зривають, не заплітають у коси. Вони височать посеред напівпорожньої сцени, де мало предметів побуту і зовсім немає ніяких інших рослин — кущів, дерев, ніякого натяку на натуралістичність. Мальви — це знак того культурного часопростору, в котрому вони „прописані" міфологами тієї епохи, в якій мальви і ружі, віночки і вишиванки, вечорниці й купальські свята — міф патріархальної України. Саме його присутність зазначають ці рослини, що височать протягом усієї дії, звільняючи режисера від необхідности вводити у виставу всі інші ознаки цього міфу.

Крім символів, режисура використовує й інший засіб сценічної мови, в якому зв'язок між „означуваним" і „знаком" побудований на асоціативній, а не прямій відповідності. Це метафора — „вид тропа, переносне значення слова, основане на уподібненні одного предмета чи явища іншому за схожістю чи контрастом"[33]. З погляду семіотики, метафора виступає як зближення двох самостійних семантичних одиниць[34].

Якщо порівнюється одна людина з іншою або дерево з деревом, близькість зіставлюваних явищ не сприяє створенню нового значного змісту. Якщо ж людина зіставлюється з деревом, то тут є певна віддаленість. Мавка в „Лісовій пісні" перетворюється на дерево, вербу, себто маємо сценічну метафору її здерев'яніння. „Німа, як дерево", Мавка промовляє сопілкою — образ починає жити, розвиватися у дії. У тому своєрідність більшости театральних символів і метафор: їх метафоричність еволюціонує, виявляючи в дії нові аспекти значень. Замість слів „вона здерев'яніла" театральне мислення — мислення, яке оперує не словами, а подіями,

[31] Фіалко В. На весь голос // Культура і життя.— 1986.— 26 берез.
[32] Тарасенко О. Контакт є // Там само.— 1982.— 12 груд.
[33] Словарь литературоведческих терминов.— Москва, 1974.
[34] Див.: Лотман Ю. Структура художественного текста.— Москва, 1970.— С. 104.

примушує істоту живу перетворитися на дерево по-справжньому. Леся Українка занотувала цю сценічну метафору в словесному тексті п'єси. Сучасні творці сценічних метафор створюють їх саме за такою моделлю. Схід сонця можна втілити на сцені за допомогою показу буквального, натуралістичного руху паперового чи якогось іншого „золотого" кола, яке піднімається від кону по намальованому на завісі „небу". Але уявімо собі актора, одягненого, приміром, у „золотий одяг", який буде підніматися сходами вгору на означення ранку. В тому буде присутня метафоричність.

У виставі „Сон літньої ночі" в литовському Театрі ім. Я. Райніса акторові, який грає Місяць, кажуть: „Місяцю, сяй!", актор починає тріпотіти руками і тілом, передаючи хвилеподібну і вібруючу природу світла, яке сяючий місяць ллє на землю. Так із словесної („ллє сяйво") виникає зрима метафора, причому це — режисерський дотеп, і висміюється саме структура метафори, в основі якої у театрі іноді лежить буквальне зображення якогось досить умоглядного спостереження. Так виглядає поетичний зворот „місяць ллє сяйво" у сценічній транскрипції ремісників, які в лісі розігрують самодіяльну виставу.

Буквальне відтворення ідіоматичного словосполучення бачимо у виставі „Річард III" В. Шекспіра, поставленій Р. Стуруа у тбіліському Театрі ім. Ш. Руставелі. Актори, які грають Річарда й Річмонда, у сцені їх битви просовують руки і голови в отвори у величезній карті Англії, яка накриває їх, і б'ються величезними мечами, немовби „виростаючи" з неї — з тієї землі, за яку вони воюють, і водночас змушуючи своїми рухами її буквально здригатися. Так об'єктивується образне уявлення про те, як війна „сколихнула всю країну".

В основі сценічних метафор, як звичайно, повинна бути дія. У виставі В. Козьменко-Делінде „Гамлет" (львівський ТЮГ) у сцені божевілля Офелії (А. Яйчун) „дівчина замість квітів дарує королівському подружжю зброю, ледь утримуючи слабкими руками важелезні мечі..."[35] Тут метафора будується на зіставленні контрастних за змістом предметів — зброя замість квітів. Це метафори, які розгортаються у дії, — ми передаємо з допомогою дієслова; у виставі відбуваються метафоричні події: Офелія дарує квіти, актори стрясають карту, „ллють" сяйво.

Але є й статичні метафори. У „Бані" В. Маяковського (режисер В. Шулаков, київський Молодіжний театр) художник Бельведонський (С. Гаврилюк) скидає сорочку (у цій дії ще немає метафоризму), і на оголеному тілі глядач бачить намальовані величезні червоні відбитки жіночих уст, що демонструє улюбленця жінок — зацілованого Бельведонського.

У „Мині Мазайлі" М. Куліша (режисера О. Біляцького в харківському Театрі ім. Т. Шевченка) Мокій сідає на підлогу в обійми батька, разом вони утворюють композицію картини „Іван Грозний убиває свого сина". Тут відбувається складніша семантична взаємодія — мізансцена відсилає нас до сюжету відомої картини. На тій теж сидить батько з сином, якого батько вже убив, і виникає переносне значення ситуації у п'єсі, де батько Мокія „убиває" сина в переносному розумінні — тим, що змінює українське прізвище Мазайло на російське Мазенін.

Метафоричні можливості театральної мови багаті й невичерпні. Зокрема, у виставі режисера М. Волошина „Фаворит" Г. Бодикіна у дніпропет-

---

[35] Веселка С. Четверо в одній виставі, не рахуючи Шекспіра.

ровському Театрі ім. Т. Шевченка „два мужики діловито ладнають колеса до споруди, з якої виходить „карета російської історії"[36]. Зміст метафори розкриває рецензент: „Карета, яка без цих коліс, зроблених руками простої людини, не зрушить з місця"[37].

А у виставі „Віщі сни Прометея" В. Канівця М. Волошин робить „метафоричні вкраплення-підказки: Поет, прикутий до царського орла; відхід героя (Шевченко.— *Авт.*) через щілину задника-хреста"[38]. Відштовхуючись від ідіоми „хресний шлях", режисер створює „хрещатий вихід".

Метафорична сцена фіналу „Тіней забутих предків" за М. Коцюбинським у постановці І. Бориса, коли „згасають" вишикувані у два ряди учасники вистави. Гасне світло, яке освітлює їх, і постаті тьмяніють; промені, які падають ззаду, буквально перетворюють їх на тіні, бо глядач справді бачить тільки темні силуети — „тіні забутих предків", до сонму яких немов приєднуються Іван, Марічка, Палагна та інші. Режисер показує забуття як стьмяніння, перетворення на тіні — як відхід.

Глибина метафори вимірюється масштабом зіставлюваних понять і того семантичного поля, яке вони обмежують. Філософський зміст метафори в „Тінях" зумовлений тим, що, перетворюючи людей на тіні, режисер зіставляє буття і небуття.

Сповнена яскравого образного змісту метафорична фінальна сцена вистави „Майстер і Марґарита" за М. Булгаковим у київському Театрі ім. І. Франка (режисер І. Молостова, художник А. Чечик). Воланд (А. Хостікоєв), його почет, Майстер (Б. Ступка), Марґарита (Л. Куб'юк) покидають землю, і чорна завіса, що закриває глибину сцени, перетворюється на нічне небо (на ній засвічуються ліхтарики-зорі). Воланд бере край цієї завіси — „зоряного неба", накидає собі й іншим на плечі. І небо (Всесвіт, зорі) стає плащем Воланда. Небо, отже, згортається, викликаючи в пам'яті біблійне „І небо зів'ється, наче сувій", а під ним порожня сцена — як полишена героями земля.

Щоправда, шлях побудови цієї метафори запропонований самим М. Булгаковим, у якого сказано, що „плащ Воланда здійняло над головами і [...] цим плащем почало закривати небосхил"[39].

Словесне порівняння „ревуть, мов худоба" і думку про те, що персонажі вистави і живуть не як люди, В. Раєвський висловлює у „Павлінці" Я. Купали в київському Театрі ім. І. Франка з допомогою метафори, про яку вже йшлося: актори-гості вдають, що вони співають, а замість пісні лунає запис ревіння худоби.

Семантичні одиниці, що їх зіставляють у метафорі, по-перше, повинні бути достатньо віддаленими. Тому має сенс „наочне" перетворення живих людей на тіні, а не... на звичайних небіжчиків у виставі „Тіні забутих предків". Вони не вмирають, а стають спогадом. По-друге, таке зіставлення повинно містити момент несподіваности (театральна завіса стає небом, потім — плащем).

Коли у виставі „Сон" режисер П. Ластівка прив'язує Поета до хреста, і той хрест підноситься угору і зависає над сценою, метафоризм виникає

---

[36] Поспєлов О. Без руля і без вітрил // Український театр.— 1990.— № 2.— С. 14.
[37] Там само.
[38] Там само.
[39] Булгаков М. Мастер и Маргарита.— Москва, 1988.— С. 379.

поверховий: тут немає нічого несподіваного, бо впродовж останніх двох тисячоліть людина на хресті — це один із найпоширеніших символів. Також поет і хрест у нашій свідомості надто близькі, особливо стосовно Т. Шевченка, про долю якого йдеться у п'єсі. Таке зіставлення малоінформативне, не пробуджує низки асоціацій.

У порівнюваних парах водночас має бути відчутний семантичний зв'язок. Зв'язок між зіставлюваними парами не завжди можна простежити у виставі „Ромео і Джульєтта" В. Шекспіра (чернігівський Театр ім. Т. Шевченка, реж. П. Ластівка, худ. О. Симоненко). „Під час першого ніжного і тремтливого поцілунку закоханих [...] крізь стулки задника, що розсуваються, ніби з синього космічного простору, на сцену плавно обертаючись, рушає величезна біла куля. Цей гість карнавалу — наче планета любови [...]"[40] Цій кулі намагається дати якесь пояснення автор статті В. Гайдебура, але її зв'язок із поцілунком надто довільний і тому, зрештою, авторові доводиться констатувати, що протягом дії цей образ „втрачає функцію смислотворення"[41]. Це відбувається і тому, що у фіналі куля інтерпретується зовсім по-іншому: вона „розколюється, і з неї, ніби це склеп, виходить Джульєтта (О. Гребенюк)"[42].

Те саме можна сказати і про царського орла, до якого прикутий герой вистави „Віщі сни Прометея" — і орел, і куля використані не за призначенням. Поцілунок — і біла куля, Поет — і двоголовий орел у зіставленні не окреслюють достатньо віддалених семантичних полюсів чи емоційного контрасту.

Сучасне театральне мистецтво дає багато прикладів сценічних метафор, і їх можна було б продовжувати.

У театрі, який вдається до метафоричних прийомів, трапляються, як звичайно, не „чисті" метафори або символи. В більшості наведених прикладів, як і в тих випадках, про які тут не згадується, метафори будуються за допомогою символів, що входять до них як складова частина. Символ тут входить складовою частиною у сценічну метафору. Хрест — символ жертовного мучеництва, поцілунок чи його відбиток — кохання, зброя — насильства, квіти — приязного ставлення.

У спектаклі „Піти й не повернутися" київського Молодіжного театру режисер Б. Луценко із сценографом Ю. Туром створюють метафоричний фінал: „на загиблу Зосю тихо опускається фата [...] перед її убивцею Антоном зачиняються двері, що відкривають погляд на квітучий сад, на земну красу, на майбутнє"[43]. У цьому описі вже міститься розшифровка змісту: перед Антоном—Гладієм зачиняються „двері квітучого саду", а те, що він символізує земну красу і майбутнє, — вже інтерпретація зображення.

Тут поєднуються метафори, символи, знаки-символи. Фата — символ шлюбу, і коли вона опускається на загиблу Зосю, виникає образно-емоційне й узагальнююче „повідомлення": ця фата, яку дівчині ніколи не надіти, усе одно подарована їй режисером ніби на прощання. Трагічний контраст виникає від зіставлення семантики використаних предметів і дій.

---

[40] Гайдабура В. Чи віримо ми в ідеали Шекспіра // Культура і життя.— 1987.— 30 квіт.
[41] Там само.
[42] Там само.
[43] Тарасенко О. Контакт є.

Чіткий причинно-наслідковий зв'язок між смертю героїні і фатою існує завдяки звичаю накривати небіжчика білим саваном, роль якого тут виконує фата. Символ шлюбу використовується у значенні символу смерти. Цей момент може усвідомлювати чи не усвідомлювати як постановник, так і глядач, але, незалежно від того, дане зображення викликатиме відповідний емоційний відгук, апелюючи до нашої спільної культурної пам'яти навіть на позасвідомому рівні.

Глибинний зміст цієї метафори зумовлений тим, що зіставлено два символи. Двері, які зачиняються перед Антоном, — символ безвиході. Вони ведуть у квітучий сад — це зображення можна дешифрувати, знову звернувшись до нашого спільного культурного досвіду. Двері, що ведуть у сад, це, ймовірно, ворота в той міфологічний Едем, куди тепер Антонові не потрапити довіку, адже двері зачиняються перед ним саме внаслідок його вчинку.

Театральна метафора створюється за допомогою фактур театрального походження і, на відміну від словесної, набуває у театрі просторового трьохвимірного об'єму, часової тривалости. Її вигляд утворений конкретними і живими людьми, які певним чином рухаються, говорять, мають певний вираз обличчя, а також — декораціями, предметами, сценографічними і звуковими ефектами. Все це надає метафорі емоційного забарвлення і етичного характеру, естетичної якости і просторової виразности, глибини й конкретности, притаманних художньому образу.

У визначенні, що ж таке художній образ, думки дослідників розходяться. Для мистецтвознавців найістотнішим є те, що образ — це „відтворення уже відображеного і усвідомленого художником явища з допомогою тих або інших матеріальних засобів і знаків"[44].

Сценічному образові властива „пластична форма і абстраговано-узагальнюючий характер"[45]. Такими ознаками може бути наділена достатньо глибока й місткі метафора. Образ також може включати в себе метафору як складову. Зображення може бути і метафорою, і образом одночасно.

Водночас і символ — це також „самостійний художній образ, який має емоційно-інакомовний зміст, що ґрунтується на подібності явищ"[46]. Символ — це також „образ, узятий в аспекті своєї знаковости", „символу притаманна невичерпна багатозначність образу". Тобто символ також є образом і йому властиві риси останнього.

Отже, символ і образ — поняття, сфера значення яких взаємно перекривається. Метафора, своєю чергою, також може складатися із символів і водночас бути самостійним художнім образом. Тому між символом і образом теж не можна провести межу. В театральній виставі трапляються окремі метафори, окремі символи, окремий від них художній образ. Але частіше ми зустрічаємося з явищами, які є образами, але містять у собі метафору й символ, або і тим, і іншим одночасно.

Тому доводиться визнати правомірність використання такого, на перший погляд, розмовного звороту, як „метафорична образність", котрий здається неконкретним і ненауковим. Неконкретність таких виразів зумовлена тим, що справді, як уже було сказано, кожне конкретне явище

[44] Введение в литературоведение.— С. 26.
[45] Див.: Михайлова А. Образ спектакля.— Москва, 1978.— С. 10.

такого плану — метафорично-символічно-образні сценічні зображення, різною мірою наділені метафоричністю, образністю чи символічністю з превалюванням або браком того чи іншого аспекту.

Метафора в театрі — це насамперед гра з формою і змістом, можливими способами вираження цього змісту, взаємодії між можливостями словесних лексичних зворотів і театральної просторово-часової мови. Глядачеві пропонується суто інтелектуальна гра, і, до речі, вона захоплює. Дослідження знаку — вербального і театрального, знаку і значення, зіставлення їх, аналіз можливостей їхньої взаємодії, розчленування структури і відгадування цілого за частиною (те, що називається „шарадами" і „ребусами"), — усе це цікаво, але занадто різко відрізняється від культурної традиції України, в якій знак — сакральний, і щодо нього можливе лише споглядання. А в традиційній системі театральної комунікації „сцена-глядач" відмінність полягає у тому, що глядач не лише по ребуси іде в театр, а за емоційним потрясінням і святом. Традиційно естетику українського театру визначає не стільки „бенкет розуму", скільки „бенкет почуттів і краси".

Театр України намагається узгоджувати маніпуляції з метафорою і знаком, не переходячи ту межу, за якою вистава перетворюється на „гру в бісер". Він і сьогодні не може того, але й глядач не сприймає театру без живої акторської сльози. Це вдається поєднати В. Шулакову в спектаклі „За двома зайцями" і С. Данченку в „Енеїді", Ф. Стригуну в „Марусі Чурай" та „Гайдамаках", О. Біляцькому в „Шляху" і багатьох інших виставах.

Говорячи про сучасні принципи побудови сценічного твору, не можна обминути таке поняття, як знак. „Знак — об'єкт, що сприймається матеріально, у відчуттях, який символічно, умовно представляє і відсилає до означуваного ним предмета, явища, дії чи події"[46]. У театральному мистецтві 80-х років спостерігається поширення принципу знаковости. Принципу, згідно з яким замість життєподібного відтворення явища, сценічне зображення („об'єкт, який сприймається у відчуттях, матеріально") „відсилає до зазначеного ним предмета, явища, дії чи події" .

Ситуація з цією категорією у театрі теж не однозначна. Знак корелятивно пов'язаний із поняттям символу, бо символ є „знак, наділений всією органічністю і невичерпною багатозначністю образу". Також символ є образ, „узятий в аспекті своєї знаковості"[47]. Отже, символ є водночас і знаком (бо він справді щось означує, головним чином те, чого ми на сцені не бачимо, відсилає нас до означуваного ним явища), і — образом.

Отже, символ — це знак. Але знаковість притаманна і образу, знакову природу має і метафора. Тому, розрізняючи в термінологічному плані „образ", „знак", „символ", „метафору", не намагатимемося неодмінно відокремити їх одне від одного в конкретних сценічних зразках, оскільки всі вони в театрі перебувають у недискретному стані — і знаковість, і образність може бути одночасно властива якомусь сценічному зображенню.

Знакові засоби надають сценічній мові більші можливості узагальнення і абстрагування, економію простору і часу — більшу компактність інформації. Замість вулиці „спускаються на штанкетах макети сільських хат,

---

[46] Введение в литературоведение.— С. 195.

[47] Кондаков Н. Логический словарь-справочник.— Москва, 1975.— С. 192.

чепурненьких, із солом'яними стріхами — вулиця. Цією вулицею ітимуть п'яні Возний з Виборним, розхитуючи ті хатки", а від удару головою — гучний дзвін"[48]. Макети хат (художник С. Маслов) позначають вулицю — об знаки б'ється головою персонаж, як об справжній предмет (гра зі знаком).

Присутність знака на сцені, можливість гри зі знаком дає можливість створення якихось принципово нових семантичних рис сценічного тексту. Так, у київському Молодіжному рубає голови лялькам маленькою іграшковою гільйотиною виконавець ролі Марата В. Шевченко, дедалі прискорюючи темп, що означає наростання революційного насильства, безглуздого, як дії Марата. Обидва епізоди оперують знаком і водночас будуються за принципом літоти — літературного прийому зменшення. („...Переслідування та вбивство Жана-Поля Марата..." П. Вайса, постановник В. Шулаков, художник Л. Чернова.)

У театральному мистецтві знакова мова дає можливість маніпулювати явищами й поняттями, котрі не можна вмістити на сцені або які неможливо показати буквально.

У театрі іноді трапляються знакові сценічні зображення, які представлені в переносному значенні. Звороти, вжиті в переносному значенні, у літературі називаються „тропами". Ця дефініція у багатьох випадках цілком придатна для театральних прийомів.

За допомогою метафор, символів, тропів, образів, знаків режисери створюють певні повідомлення. Як звичайно, режисерські безсловесні „тексти від себе" на сцені виконують функцію повідомлення якоїсь додаткової до сюжету інформації. Інформації узагальнюючого характеру — це принципово, тому режисери послуговуються символікою і знаковими якостями сценічних зображень — предметів, людей, подій.

Одним з основних першоелементів сценічної мови є сам сценічний простір, простір театрального приміщення, семантичні взаємодії людини з цим простором. У виставі він, як звичайно, означає Всесвіт, якщо немає якихось додаткових режисерських вказівок із цього приводу. Тому якщо герой у виставі під час дії йде зі сцени, то „штучний всесвіт" лаштунків вступає у взаємодію із справжнім світом, створюючи нові значення. Герой зі сцени йде в залу, що означає — герой з „мистецтва" іде в життя, тобто вигадка стає реальністю. (Звичайно, якщо зала не відіграє суто сюжетну роль „моря", як у „Загибелі ескадри" С. Данченка, аудиторії — у безлічі політичних вистав.)

Іноді роль завершується тим, що персонаж іде у глибину сцени, а там — отвір. Це вихід за межі осяжного, у потойбічне. У світло йде герой „Народного Малахія" М. Куліша (режисура Ф. Стригуна, Малахій — Ф. Стригун). Може бути навпаки — герой іде в темряву, тоді це означає — у вічний морок, у небуття. Клер спускається в оркестрову яму — потойбічний світ („Візит старої дами" С. Данченка).

У виставі „Майстер і Маргарита" в Театрі ім. І. Франка (режисер І. Молостова, художник О. Чечик) фінал також демонструє, що „театр — це світ". Всесвіт, зорі стають плащем Воланда. Так образ „небо стало плащем" розкривається з допомогою масштабу цього плаща, який перекриває весь

---

[48] Веселка С. Довірімося надії // Український театр.— 1990.— № 4.— С. 13.

видимий сценічний простір. Тому всесвітній масштаб подій переданий за допомогою мізансцени, в якій використано весь сценічний простір. Сцена порожніє, і чорна завіса, яка закриває глибину сцени, перетворюється на небо — виникає зоровий образ усіяного зірками нічного неба.

Круг у більшості культур — символ життя, солярний знак. Сценічний круг означає „всесвіт вистави", її сценічний варіант Всесвіту. Рух сценічного круга сприймається як плин буття, рух у часі, а не лише переміщення у просторі. Актор-герой семантично взаємодіє з цим рухом. Рух круга як значимий і структуротворчий прийом використовує А. Бабенко у виставі „Житейське море" І. Карпенка-Карого (львівський Театр ім. М. Заньковецької). Крутиться круг із манекенами і ширмами на ньому, створюючи образ, адекватний метафоричному словесному вираженню — не „житейського моря", а „житейської круговерті", в якій без кінця міняються місцями фасад і невидимий бік явищ. Цей образ узагальнює алгоритм розвитку дії, в якій кожного разу хтось виявляється не тим, за кого він себе видає, повертається то лицевим, то зворотним боком медалі, які контрастують між собою.

Так, Іван (Ф. Стригун) — то вірний і люблячий чоловік, справжній друг, то цинічний і безсоромний пройдисвіт. І знову — великий митець, який присвятив себе служінню високим ідеалам, і водночас фальшивий лицедій, знавець закулісних інтриг. Такі самі метаморфози відбуваються і з Ваніною (Т. Литвиненко), що дає можливість розкрити всю неоднозначність особи митця — служителя Мельпомени, але водночас людини живої, з усіма слабкостями й суто професіональними вадами.

Рух круга виступає як рух часу, і режисер може „увійти в цей потік двічі" і скільки завгодно разів може зупинити його і прокрутити назад, як кінострічку. Обертається сценічний круг, „іде самотній Старий із судочками по колу своєї пам'яти"[49] у виставі „Старий" Ю. Трифонова, режисер І. Равицький.

Використовуючи семантичні аспекти предметів, що виступають у знаковій якості (ліхтарики — „зорі", коло — „пам'ять", „круговерть життя", темрява — „небуття"), а також сценічний простір, режисери вибудовують складні знакові утворення і цілі знакові тексти, які мають усередині власний сюжет. Але цей сюжет становлять не міжособові взаємини персонажів, а абстрактні ідеї, знаки, символи і метафори, що позначають їх, діють, втілені на сцені. З такого тексту починається вистава київських франківців „Момент" за новелами В. Винниченка (інсценізація і постановка А. Жолдака). На сцені „фольклорне, майже ідилічне дійство: танок, весілля під супровід гри хлопчика на сопілці. В нього вливається етнографічний фраґмент поминання, і цілком доречно: поминають-бо самого Винниченка, під портретом якого лагідне лампадне світло. Білий одяг виконавців — символ моральної чистоти світу, який вони представляють.

Але ж і саван, що незабаром покриває усіх присутніх на сцені, теж білого кольору. Тільки він символізує собою смерть. Не реальну, фізичну, а деградацію духу. Ті, що прокидаються з важким стогоном після цієї смерти, — уже інші люди, здатні чинити мерзоти; щоб заглушити рештки совісти, навіть спогад про чисте минуле, вони вбивають хлопчика із сопіл-

[49] Веселка С. Як побачити час, коли ти в ньому? // Український театр.— 1988.— № 2.— С. 14.

кою (його манекенне зображення, як докір людському бузувірству, залишається на сцені до кінця спектаклю)"[50].

Режисер, як бачимо, вводить цілий „текст" без слів, у якому з низки символів він створює сценічний сюжет. (Ладан під портретом Винниченка — символ панахиди. Сам портрет також символічний знак; він означає не особу небіжчика, а ті життєві устремління, з якими В. Винниченко увійшов в історію.)

Хлопчика із сопілкою автор рецензії інтерпретує як „спогад про чисте минуле", так само, як і „білий одяг виконавців". Хлопчика вбивають, тобто вбивають символ, а точніше — те, що він символізує: „чисте минуле". І коли саван покриває спогад, знак-манекен виступає як докір.

Ми бачимо, як, маніпулюючи символами й метафорами, створюючи видовище, де символи „убивають" метафору і „накривають" її знаком, а тропи влаштовують символам панахиду, А. Жолдак будує повідомлення високого рівня узагальнення, послуговуючись лише театральними засобами — дії та події. І при тому зберігає адекватність переведення цього пластичного „повідомлення" у словесний ряд. (Автор рецензії точно „прочитує" його.)

Таким же сюжетом узагальнено-метафоричного змісту стає сцена, з якої починається „Енеїда" С. Данченка. Щоправда, тут не лінійна знакова структура, а радше метазнак, у якому символічність, метафоричність і різні пов'язані з цим семантичні шари не поєднуються у послідовний ряд знаків, а нашаровуються один на другий, створюючи цілісний мистецький образ.

На сцені ярмаркове, досить умовно зазначене середовище. З крамом, що його везуть на торг, з'являються дядьки і молодиці. На уявні базарні ряди набігають бурсаки. Тут же присутній і Котляревський—Б. Ступка. Лунає звернене до нього питання когось із присутніх: „А ви „Енея" везете?" Ствердна відповідь Котляревського переводить усю дію в умовний план. Виявляється, це якийсь такий ярмарок, на який везуть не тільки сомів, бублики, мед, а й усе інше, що родиться на землі: пісні, красу, сміливість, хист і навіть літературні твори.

Зіставляючи цю увертюру з образним рядом самої вистави, бачимо, що саме такий ярмарок, ярмарок чеснот, а не марнот став основою образности сценічного твору, і в цьому — головний зміст інтродукції, вибудуваної постановником. Режисер додає цю картину до сюжету мандрів Енея, і його зачин інформує глядача, що історія Енея — ніби сюжет у сюжеті, зміст вистави не вичерпується нею.

Такий знак може бути дотепом: у сцені пекла випливає на сценічному крузі казан, у якому незворушно сидять напівголі козаки і ще здалеку чути їх злагоджене тріо: кожен старанно виводить свою партію пісні „Туман яром". Контраст між ситуацією „пекельних мук" і проникливо-елегійним співом створює яскравий комедійний ефект. Крім того, у цій сцені — добродушно-поблажлива усмішка режисера над непереборною за будь-яких умов співучістю українця.

Театральні знаки відрізняються не лише способом співвідношення між знаком і означуваним, а й художньою природою. Вони можуть бути ство-

---

[50] Пінчук С. Уроки Винниченка.

рені тільки з допомогою жесту чи пози, можуть охоплювати весь комплекс театральних засобів.

У знаковій якості може використовуватись і колір. Люди в червоному, які з'являються у виставі О. Добряка „Отак загинув Гуска“ івано-франківського Театру ім І. Франка, по діагоналі перетинають планшет сцени. Оскільки в театрі сценічний простір, як уже говорилося, означає світ, а червоний колір щодо жовтневого та пожовтневого часу — символ революції, то вся картина прочитується однозначно: революція перекреслила світ, в якому живуть Гуски (діагональна мізансцена розрізала сценічний світ Гусок). Червоне „підтримане“ й елементами декорацій та бутафорії.

Біле плаття Моніки в „Загоничах вогню“ сумського Театру для дітей режисера О. Когута — знак душевної чистоти героїні. Ця „ангельська душа“ волею постановника підноситься на гойдалці високо вгору, що ще більше підкреслює її ангелоподібність.

Знакові функції має костюм. Так, у виставі П. Ластівки „Сон“ у тернопільському Театрі ім. Т. Шевченка Доля (П. Ластівка) вдягнена в одяг Богоматері — тому що, очевидно, постановник бачить її хранителькою і захисницею героя. Фортуна (Л. Дишкант), навпаки, — у легковажному вбранні, яке складається з самих лише червоних стрічок, які ледь прикривають тіло.

Або сповнені концептуального для вистави значення подерті військові однострої на представниках влади в „Народному Малахії“ Ф. Стригуна (художник М. Кипріян). Вони безсоромно світять голим тілом, і це їх нітрохи не обходить. Цей хід створює образ „бадьорого безумства“ з їх боку. Воно, до речі, вступає в опозицію до безумства філософського (у Малахія) і відтінене безумством справжнім, фізичним — у будинку для божевільних.

Така ж значимість голизни Марата у виставі „Марат-Сад“ В. Шулакова в київському Молодіжному. Голий правитель, його голизна — знакова; вона означає „голого короля“.

У 80-ті роки в театрі з'явилася тенденція підкреслювати „творимість“, штучність сценічного твору. Усі тропи (знакові позначення теж є ними) роблять театральну мову інформативно більш насиченою і мистецькою, тому що містять не події, а ідеї, та дають змогу створювати узагальнення.

Театральне мистецтво України успішно опановує цю естетику. Тропи посилюють ігрове начало театрального видовища. Вони розширюють сферу можливостей театру як мистецтва, виводять його на рівень сучасного мислення — мобільнішого, не догматичного і не однолінійного.

В українському театрі того періоду мова метафор, символів та інших тропів, на перший погляд, не справляє враження домінуючої, оскільки є немало творів приземлено побутових. Але все ж уважніший аналіз виявляє, що у 80-ті роки знаковість, умовність, метафоричність образного мислення охоплює дедалі більший „ареал“. Не всі тропи на сцені дають однаково високий мистецький ефект — іноді це річ у собі, іноді — мистецтво заради мистецтва. Але їх наявність свідчить про зміну в способі художнього мислення.

Halyna LYPOVA

THE ARTISTIC LANGUAGE OF THE UKRAINIAN THEATRE: DRAMATIC DEVICES OF THE 1980s

The artistic forms of the Ukrainian theatre of the 80s and principles elements of theatrical language are researched in the article. The transformation of the artistic paradigm during this period is also traced back. As shown in the article, the phenomenon of the authored theatre was an expression of a more subjective mode of artistic mentality. In comparison with previous years, it had become one of the most outstanding occurrences in the theatrical aesthetics of the 1980s. The Basic means of the authored production, devices of both modelling and deforming character — are analyzed. Such components of theatrical language as metaphor, image, symbol and sign and their role in the communication process between the stage and the audience are in the focus. Definitions and corresponding particular theatrical phenomena, their structural relationships and differences are analyzed. The use of tropes in the theatre of this period become more pronounced, which results in the inceased informative capacity of the text. Empirical material covers the performances of the 1980s.

Неллі КОРНІЄНКО

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1980—1990-х РОКІВ — ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ ТА КАРТИНИ СВІТУ У ВІЗІЯХ ЛІДЕРІВ. (КОНТЕКСТ — ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА)

Методологічні засади

Пропонуємо дві засади аналізу. Перша виходить з певної недовіри до феноменологічного мистецтво- і театрознавства, яка є продуктивним лише в безпосередньому аналізі художніх версій, але виглядає кволим при розв'язанні актуальних сучасних проблем взаємодії театру (мистецтва і глядача; „рольової поведінки" мистецтва в різних художніх і позахудожніх контекстах та ін.). Сьогодні не обійтися без підходів і методів, „напрацьованих" театральною герменевтикою, семіотикою (семіологією), соціологією художньої культури.

Друга засада ставить під сумнів позицію, згідно з якою художня культура і театр зокрема — лише інститути віддзеркалення суспільства й держави, отже — жорстко залежні від останніх. Для нас художня культура є системою самоорганізованою, самореґулятивною, з високим ступенем автономії. Вона здатна „діагнозувати" суспільство. Це система з розвиненими підсистемами-розвідниками, своєрідними сталкерами. Нарешті, це упереджувальна, евристична система[1].

Екскурс у попередній контекст

Радянська художня культура і театр зокрема ще з часів кінця 1960-х років діагнозували чимало конфліктних зон у суспільстві, які для філософських, психологічних, політичних наук стали очевидними лише в середині 1980-х. Художня культура випереджала рефлексії суспільства

---

[1] Корнієнко Н. Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури // Реферат дисертації на здобуття ученого ступеня доктора мистецтвознавства.— К., 1993.

майже на два покоління (!). Ця упереджувальна діагностика була функціональна не лише щодо самого об'єкта — художньої культури. Вона надала імпульсу суспільству для виправлення його дисфункцій, ба більше — художня культура успішно й витончено запропонувала йому траєкторію виходу з цієї кризи.

Однією з багатьох хвороб, яку посвідчував тоді театр, була констатація неблагополуччя, „середньовічний" стан суспільства. Мовою актуалізованих цінностей і лексичних міфем театр указував на необхідність зміни в суспільстві статусних стандартів. Культурна конвенція театру (переважно йдеться про домінуючий тоді російськомовний театр) відтворювала конвенцію **альтернативної соціальної поведінки**, яка руйнує усталені норми і догмати суспільства 1960—1970-х років у його ставленні до людини.

Безпашпортні диваки, що „випали" з обов'язкового канону і „прив'язки до місцевости" (Сарафанов і Валентина в п'єсах Олександра Вампілова „Мій старший син" та „Минулого літа в Чулимську"), герої, які з'являються нізвідки і щезають у нікуди (Неля у „Жорстоких іграх", Віктоша в „Щасливих днях нещасливої людини" О. Арбузова, юна Оля з п'єси М. Рощина „Поспішайте творити добро" та ін.), стали головними персонажами театру та й культури назагал.

Зумисна відмова драматургів від уточнення соціального статусу свого героя, заховування його в анонімні шати, різко посилені режисерськими прочитаннями, тобто версіями театрів усіх напрямів, виявляли підвищену частотність*, принципову послідовність і нову змістовність. Театр суттєво зміщував усталену суспільну шкалу оцінок людини та її діяльности. Він пропонував розглядати соціальний статус людини не за її фахом, цариною діяльности, освітою чи віковим цензом; тому про Віктошу ми знаємо тільки те, що вона „мила прибулиця з Ленінграда, у майбутньому — знаменитість", про Нелю — „прибула до Москви, їй 19 років" тощо. Театр наголошував: головна цінність — людина поза будь-якими суспільними канонами, **самоцінна.**

Окрім того, театр уводив у свою сферу відверті елементи карнавалу як художнього аналога суспільної незаанґажованости, з перевертанням смислів, із підкресленням „заниженości", „звичайности". Він робив це в передчутті вибуху (нагадаю лише відому історію з метранпажем у Вампілова, коли ніхто з героїв п'єси не знає, що таке метранпаж, — і той набуває обрисів монстра, нереальности, міфу, примушує героїв „самовикриватися", виявлятися „голими королями"). Цей балаган, ця контрастність потрібні драматургові — з їхньою допомогою він міняє ранґи, статуси, еталони в поняттях „людина", „особистість", „людина соціальна".

Театр 1970-х — початку 1980-х, розсуваючи обрії поняття **особистість**, наполегливо моделює героя передусім через категорії вільної **творчости**, **автономности**, волевияву за законами неанґажованости.

---

* З проаналізованих автором 400 вистав колишнього Радянського Союзу майже третина відтворювала саме цю тенденцію посилення мотивацій незакріпленості за жорстким статусом.

Соціокультурна драма українського театру

Український театр у 1960—1980-ті роки порівняно з театром російським і театрами інших республік колишнього Союзу має дещо інший ракурс дії. Треба визнати майже повну відсутність високомистецької ориґінальної національної драматургії — практично — невикористання власної національної класики (п'єс М. Куліша, І. Кочерги, Лесі Українки, драми корифеїв). Якщо театр і звертається до доробку корифеїв, то радше для факту жанру — мелодраму глядачі завжди цінують.

Драматургія М. Зарудного, О. Коломійця, В. Рачади (прізвище О. Корнійчука після його смерти дуже скоро зникло з афіш), яка заповнює повністю театральний простір*, — це драматургія відверто вторинна, аутсайдерська, часто інфантильна, іноді — претензійна. Але хоч як спокусливо виглядала б можливість звинуватити у всіх гріхах цих драматургів, розуміємо: це свідчення мистецької і суспільної „анемії", неструктурованости естетичного простору. Окремі „острівці" („Не називаючи прізвищ" В. Минка, деякі спроби історичної драми) забороняють за найменшої акцентованости проблеми.

У цей період український театр живе в умовах браку повітря. На його кону відсутні видатні твори (Шекспір, Брехт, Мольєр, Ануй), заборонені — і то не з „національних" міркувань — російські автори п'єс критичного або загальногуманістичного напряму (В. Розов, О. Арбузов, М. Шатров, не кажучи вже про О. Володіна чи О. Вампілова). Немає у театрах драми абсурду, екзистансу (останні не йдуть і в театрі російському)**, усі спроби цих естетик витісняються у культуру андеґраунду, в культуру „офф".

Після вилучення з культурного обширу театру Леся Курбаса з його „національним європеїзмом", інтелектуальним, філософським напрямом і естетичним розмаїттям, із пошуками глибинного, підсвідомого в людині, з експериментами над новим синтезом прадавніх форм, містерійного „учора" й національно-культурних космогоній, — український театр втрачає свою головну мистецьку й духовну модель, свій головний код і шифр, свій родовий смислообраз. Театральна картина засвідчує у лідерах — мстивий парадокс! — аутсайдерів. Тимчасово театр згортає свої програми,ніби адаптується до стану суспільства, дещо втрачає енерґію самореґулювання, набуває „охоронних" імпульсів.

Умови довготривалої трагедії суспільства провокують у театрі, цьому стратегічному виді мистецтва, „занурення" його шифрів, збереження головних вартостей у глибині естетичної „вирви", — щоб неушкодженими залишати саме ці структуротворчі свої елементи. За таких умов однією з тактик театр обирає „вторинність", неактивність, камерність картин світу і смислообразів. Ніякого фаталізму тут немає — треба розуміти складні процеси діяльности художніх моделей — єдиних цілителів суспільних систем. (У цій іпостасі в суспільстві виступає ще релігія, але це окрема тема.)

---

* Повсякденна практика Міністерства культури тих років — призначати **обов'язковими** для театрів саме цих драматургів. Збереглися накази з такими „рекомендаціями", які в 1990-х виглядають не так кумедними, як злочинними.

** Передусім нас цікавить буття театру як інституту суспільства, а не окремі винятки, які до того ж не робили „погоди", були боязкими і перебували на периферії суспільної свідомости.

Я хочу, щоб читач зрозумів посилання: на рівні фундаментальної науки йдеться у цьому випадку про дію звичайного механізму переструктурування у ситуації екстреми своїх стратегічних можливостей. Але на рівні реального побутування театру, там, де він є об'єктом дослідження театрознавства або театральної критики, мусимо засвідчити: український театр 1960-х — початку 1980-х років був недорозвинутий, малохудожній, втратив свою пошукову енергію*. Показовим є те, що в Україні, на відміну, скажімо, від країн Балтії чи Росії цього відтинку часу, ми практично не спостерігаємо театру андеґраунду (в мистецтві ж образотворчому, в музиці, літературі Україна дає прекрасні зразки цього мистецтва. Маємо на увазі твори Івана Марчука, Віктора Зарецького, Алли Горської, Панаса Заливахи, Бориса Плаксія — у живописі й графіці; твори Володимира Губи, Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського — у музиці; поезія Ігоря Калинця, Миколи Воробйова, Василя Голобородька, Ліни Костенко, „вірші в шухляду" Івана Драча, Миколи Вінграновського, це, нарешті, проза Валерія Шевчука, Григора Тютюнника... Відповідь тут проста — індивідуальна творчість оперативніша, схильна до усамітнення, оборони від публічности — і вже тому має можливість пізніше вийти в ту ж таки публічність. Проте перш ніж це станеться, вона виявляє себе в окремих референтних групах суспільства, які бувають у такі часи запрошуваними до майстерень чи до домашніх кухонь для знайомства — іноді навіть із шедеврами).

Окремо слід наголосити на дуже важливому феномені — театрі Д. Лідера та його школи, який супроводжував українську мистецьку культуру протягом цих років.

Сценографічна школа „великого стилю", що її започаткував Данило Лідер, школа світового еталона, стала на теренах України самостійною **альтернативною культурою**. І показово, що Лідер уособив у собі **легітимну** альтернативну культуру. Цей феномен іще не досліджений, але очевидно, що він не вичерпується лише блискучими художніми даними цього митця. Тут насамперед промовляє специфіка його буттєвісного існування, філософія світосприймання і дії. В умовах невідворотного відставання театру Лідер творить свій власний міф, свою утопію**.

---

* Йдеться про вектори процесу та його структурні характеристики. Тому такі вистави, як „Камінний господар" Лесі Українки в Театрі ім. Заньковецької (Львів) в постановці С. Данченка чи „Украдене щастя" з Богданом Ступкою у Театрі ім. Франка в постановці С. Данченка, чи „Дядя Ваня" А. Чехова з Б. Ступкою і В. Івченком у постановці того ж таки С. Данченка та інші, тут не названі, говорять радше про великі потенції театральної культури, аніж про її реальне щоденне побутування.

** Лише один приклад — вистава „Пора жовтого листя" М. Зарудного (1973); у п'єсі йдеться про варварське ставлення до природи — пластичною метафорою стає традиційний український рушник, в який вбирають ікони і портрет Шевченка в українських родинах, на котрому молодим підносять хліб-сіль — сакральний, зрештою, предмет буття. Художньою логікою Лідера він перетворюється на самостійний персонаж вистави; його експресивно вигнуте обгоріле „тіло", що рветься у піднебесся сцени, волає про космічну трагедію, про екологічну катастрофу. Сакральність предмета, що діє у глобальному просторі, зміщує зміст інфантильної драми в бік трагедії. Виникає утопія нового простору, що спроможний її подолати.

Зміна центру. Симптоми відцентрових тенденцій у мистецтві колишнього Радянського Союзу

Уже 1970-ті роки радянського театру дали перший поштовх принципово новій тенденції у стосунках російського та інонаціонального театру: доцентрові тенденції (центр — Москва, Ленінград) послідовно змінювалися на відцентрові (тенденція ця не була помічена радянським театрознавством, як і загалом гуманітарною наукою). На авансцену драматургії та інсценізованої прози вийшли в той час автори „національних" республік: Й. Друце, М. і Р. Ібрагімбекови, Г. Луйк, Ш. Чхеїдзе, Ч. Айтматов, Ф. Іскандер, О. Думбадзе, В. Сангі, А. Кім, Ю. Ритхеу, Х. Ходжер... У них практично не було суперників у гласному просторі. Процес доцентровий, що тривав досить довго, супроводжувався як природною конкуренцією естетичних ідей у межах центру, так і асиміляцією. Центри, зрештою, завжди живляться „провінцією", остання за таких умов відчуває у собі згасання енерґії. Тепер у лідери вийшов цілий корпус інонаціональної драматургії і прози із синхронними сильними етико-художніми ідеями, що їх центр був неспроможний асимілювати. Це було вперше після 1920—1930-х років. „Розтала" культурна парабола російськомовної культури поповнювалася за рахунок культур інонаціональних, але тепер — на принципово інших умовах діалогу. Самоналаджувальна система (театр) вибрала за найефективніші, за **пошукові** моделі саме цього типу. Це був сигнал про спад енерґії театру російської культури і про загрозу в цій зоні загальної нестійкости культури (зрештою, це нормальне явище — коливання художньої енерґії).

Сигнал подала метаморфоза, яка відбулася з **художнім феноменом часу**, однією з наріжних одиниць мистецького світу. Філософський парафраз до теми „пошуку втраченого часу" невблаганно нагадував драму знищення колективної історичної пам'яті.

У театрі (частково і в кінематографі та образотворчому мистецтві) рельєфніше і різкіше виявився поділ на два види часу: конкретно-історичний, з прикметами сучасного складу та стилю буття, побутово-психологічний час та час, що в надрах своїх тяжіє до характеристик „вічних", до постійного відтворення колообігу подій. Гранично спрощуючи, можна сказати, що впродовж 1970—1980-х років інтерес до першого часу переважав у російській театральній традиції, другий же освоювався переважно театрами інонаціональними. Звичайно, у кожній культурі була своя специфіка цього відбиття, але вектор процесу був саме такий. Аналіз інтерпретацій інонаціональної драми на російському кону засвідчує суспільний інтерес до театру епіко-філософського, який по-новому поєднує у собі поетичні, образні основи кону та його психологічні мотивації, по-новому об'єднує риси динамічного сьогодні з глибинним минулим досвідом морального. Це форми своєрідного „відсторонення", очищення моральних смислів, зменшення утоми.

„Каса Маре", „Птахи нашої молодости", „Свята святих" Й. Друце, версії твору „І довше віку триває день" Ч. Айтматова та інші твори відверто виносять у назви символіку притчі, леґенди, оповіді, переміщають кут зору в напрямі **епіко-міфологічному**. Акценти російського театру лише більшою мірою, ніж у „національних" інтерпретаціях цих п'єс, зберігали елементи подолання, своєрідного оптимізму, тоді як в узбецьких, литов-

ських чи вірменських версіях сильнішими виявилися барви трагічного. Театр повсюдно стає уважнішим до всього, що дає змогу говорити про **філософські** джерела буття.

В епічному часі, у космосі вічного „втрачаються" побутові прикмети. Театр „згадує" себе в добі античности, в епохах „чести", „лицарства". Це своєрідний кодовий зв'язок часів. У XX ст. театр не раз застосовував спосіб долучення людини до різних часів: герой діяв у спогадах, власних та чужих, у минулому, в сьогоденні. Ця „фантоматика" була переважно лінійна — та, що виникла лише з вимог фабули або сюжету. Національна ж драма застосувала його в найпотужнішій — **символічній** — функції. У функції „екстремальної" співвідносності героя і Часу, внутрішній пафос якої є нагадуванням про невідворотність історичного буття.

Дещо про міфи

Повернення до міфологічних матерій, до етнокосмізму походить від внутрішньої потреби усталености, коли її уже не забезпечують інші механізми. Але в будь-якому виході до міфу є, як мінімум, три шляхи. Міф може стати **кодом для конструювання**. Він може також виступати в ролі **продуктивної ілюзії**. Приклад — фільми радянської класики „Кубанські козаки", „Москва сльозам не вірить" чи переважна більшість українських п'єс 1960—1980-х років. Вони орієнтують масову свідомість на казку, віру, за що їм справедливо докоряють — мовляв, вони лакують трагічну дійсність. Усе це так, але маємо пам'ятати, що, окрім того, вони виконують у суспільстві й іншу роль — роль психотерапевтичних культурних механізмів, які знімають напруженість, на певний час збалансовують суспільство, надають йому рівноваги. Саме цей механізм забезпечує популярність простих, однозначних моральних вартостей у таких фільмах, як „Просто Марія", „Ніхто, крім тебе". Ілюзіям такого кшталту можна зробити закиди, але важливо бачити їх „у дії"*.

Насамкінець, культурний міф може бути реальною небезпекою, посилити ілюзорність у зоні вартостей, коли він спрямований до **міфологізації позакультурного простору** (саме про це говорять Вінер та інші дослідники).

---

* У праці „Великолепный миф — формы управления в постиндустриальном обществе" Вінер невипадково ставить питання про так звані цілеположні міфи; він вважає, що, наприклад, „наукове знання не може виконати функцій, притаманних міфові, тобто міф є значнішим". Посилаючись на Ф. Ніцше, А. Вебера, Л. Вітгенштайна, він стверджує, що так створюється своєрідна міфологія міфу, який може сприяти перебудові суспільного життя, регулювати внутрішні соціальні зв'язки, розкривати найглибші значення етичних норм, ставити перед людством високі цілі.

Однак зауважимо: у Вінера міф розглядається в онтологічній площині, у функції соціальної міфології найновішого часу. Нас він поки що цікавить як універсальний **код** і **шифр** культури. Про використання міфу у функції „міфології найновішого часу" говоритимемо окремо, коли перейдемо до мистецької культури кінця 1980-х — початку 1990-х років.

Сучасність у візіях культурних лідерів

Історія української мистецької культури, як і загалом українська історія, напевне, давно не знала проблемної ситуації такої гостроти. Навіть на попередніх зламах нового і новітнього часу (XVII—XVIII ст., 1910—1920-ті роки) національна художня культура мала усталені структури і, попри всю дискретність її характеристик, логіку більш-менш кантиленної спадкоємности. Тепер перед нами ситуація принципово відмінна: у різкому конфлікті перебувають традиційна культура, традиційна свідомість, почасти асимільована „радянськістю" і багато в чому колоніальна, — і найновіші типи самосвідомости, пов'язані з руйнацією її дотеперішніх форм, із новими концептуально-філософськими еталонами правди і власних джерел, із реконструкцією-оновленням національних типів рефлексії, нарешті, з релігійною революцією.

Проте гострота проблемної ситуації цим не вичерпується, навпаки — вона посилена глобальною кризою. Ми свідки кризи європейської і євразійської цивілізації і культури, що розпочалася на зламі XIX і XX ст., а нині дійшла до кульмінації; занепаду християнських цінностей і деяких філософських систем Сходу; кризи тоталітарно-соціалістичних моделей буття, яким належала ледь не п'ята частина світового географічного простору.

Якісно нові форми самосвідомости, тектонічні зрушення „радянської" свідомости ще гостріше (іноді катастрофічно) торкнулися індивіда (головний об'єкт мистецької культури), його референтних груп.

Світ сьогодення, про який говорить культура, — це світ, побудований за матрицею Джойса, з тією лише відмінністю, що велика вага в нім належить національним зацікавленостям та інтуїціям. Тут усе може стати всім; персонажі „оречевлюються", оманно грають тіні — реально історичні й вигадані протагоністи; живе й мертве взаємоперетворюється, виникає портрет людства як безконечної навали невловимих ликів, настроїв, сюжетів буття. Матриця культури відтворює квазі-Біблію, зміщуючи жанр сакральної, Священної, Вічної Книги в бік постмодернізму (про що ми ще будемо говорити). **Пограниччя** перебирає тут статус вихідної, початкової матерії і виправдання різних і різноспрямованих логік у картинах світу.

Говорити сьогодні про головні картини світу можемо, лише виходячи з їхньої „частотности" або „центруючої енерґії"*. Одним із наріжних каменів у сучасних методологічних підходах є своєрідне „самоусунення" аксіології. Великі зони художньої культури наполягають на **неієрархічності** її складників**, так само, як і картини світу принципово сповідують позаієрархічність вартостей у них. Джерела цієї актуалізованої культурної ситуації знаходимо в європейському аванґарді XX ст. Для української культури XX ст. її джерела — у модерному мистецтві 1910—1920-х років (Лесь Курбас, П. Тичина, О. Архипенко, В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, Екстер, Меллер та ін.).

До такої „відкритості", наголошеної вибухом „закритого суспільства", вдаються насамперед пошукові зони художньої культури — експеримен-

---

* Аналіз за цими ознаками здійснювався на матеріалі театру, образотворчого мистецтва, літератури нової ґенерації.

** У наших методологічних підходах теж присутній цей поворот.

тальне мистецтво, аванґард (термін суто умовний, робочий) та їхні референтні групи*.

Мистецька еліта — як пошуково-експериментальна, так і класично-традиційна, поволі починає відігравати адекватну їй роль Конструктора духовного простору і упереджувальних, евристичних моделей. Іде структурування тонкого шару нової мистецької еліти.

Парадокси і конструкції інтелектуального карнавалу 1980—1990-х років

Художня культура містить картини світу, що в них, як уже зазначено, ніби в бароковій химерній стилістиці, з'єднані свідомі і підсвідомі матерії. Її тексти (у семіотичному розумінні) сьогодні передбачають бездонність значень де останні співіснують як украй алогічні, ірраціональні, ніби відтворені сновидіння чи галюцинації.

Існує якась таїна, закрита для невтаємниченого ока. Вона потребує розгадки. Напруженість між традиційним і нетрадиційним, експериментальним вибухає парадоксальним сюжетом: у добу державотворення і будування справді нового простору упереджувальні групи художньої культури, найбільш динамічні і чутливі, пропонують картини Апокаліпсиса, Руїни, Смітника історії, Звалища[2].

Вистави Андрія Жолдака „О-о-и", Б. Озерова „Ла фюнф ін дер люфт" за п'єсою О. Шипенка — це каталог грішних вправ людини на Землі. Лідери театрального аванґарду загіпнотизовані уламками Всесвіту, композиціями зі страхітливих конфіґурацій арматури, фраґментами колись існуючої реальности (уламки декорацій різних „світів", розкиданий над світом газетний папір у Жолдака; посилює есхатологічну картину вистави символіка „митця на задвірках": на дальньому глибокому плані бачимо художника перед мольбертом. Що замальовує він — „цей-світ-той-світ"? намагається позбутися його, відсторонившись, віддавши його малюнку? чи, як Нестор-літописець, намагається не забути жодної важливої деталі історії?). Свідомість опановується можливістю зануритись у солодко-гірке розчарування. Це своєрідне самоототожнення з байронічною гординею можна розглядати як у категоріях психоаналізу (коли нас цікавить психологія творення), так і в категоріях семіотики, де воно виступає знаком пророцтва.

Подібні попередження-пророцтва компенсують ентропію, загибель духовних смислів на попередніх етапах нашої історії. Зухвалість, суворі „прозаїзми", навіть брутальність вербальної мови, якою часто пересипані тексти п'єс, дотримання атмосфери цього „арго" у виставах („І сказав б" О. Шипенка в постановці В. Більченка, деякі візії А. Дяченка), грубість ес-

---

* Цікаво, що ці зони мають тенденцію до активного розширення: за останні чотири роки з'явилося понад 100 нових театрів-студій, сотні ґалерей і центрів нового мистецтва.

[2] Ця тенденція є загальною для країн посттоталітарних, але передовсім це стосується християнських країн. У Росії ці процеси мають майже глобальний характер — див.: Якимович Я. К. Магические игры на горизонтальной плоскости. Картина мира в конце XX ст. // Мировое древо.— 1993.— № 2 та багато інших сучасних публікацій.

тетики спектаклю, підкреслена аґресивність, безобразність поз і жестів стали сьогодні ледь не третьою естетичною революцією (якщо вважати першими двома добу Дюрера та епоху після німецького експресіонізму).

Бунт проти традиційних норм завжди означає перегляд художньою культурою своїх еталонів. У творчості аванґардистів цей період подібний до того, коли Ван Гог і Сезанн у підкреслено спрощеній манері говорили про життя „сувору і грубу правду". Саме тоді спостерігаємо у Ван Гога знеособлення „простої людини", людини в її „масовому" вияві (на відміну від його заглиблено унікальних індивідуальних портретів).

Ці складові сучасної естетики свідчать про втечу, своєрідний ескапізм, бажання уникнути існуючої реальности*, позначеної не лише конструктивним порухом, а й неминучими для сучасного стану суспільства ознаками смерти. Намагання створити такі зони — острови **поза** існуючим світом — найпарадоксальнішим чином повертає нас до часу, що ніби пішов назад, — до нерухомого, циклічного ходу по колу, і ми знову опиняємось у зоні небезпеки, але цього разу різко загостреної художньою експресією. Ми — у зоні Апокаліпсиса, у полі шокотерапії. Ці обшири виявляють для глядача можливість звільнитися від світу, який став тягарем, підключившись до режиму естетичної психотерапії**.

Функція Апокаліпсиса і брутальности, яка сьогодні естетизується, не вичерпується пророцтвом-пересторогою і пропонуванням релаксації з її цілющою функцією. На культурних глибинах, у творчому пориві до архетипів цей символ-код говорить про **руїну як місце гріхопадіння**, нагадуючи, повертаючи нам „забуте" відчуття Вини, Сорому, пощезле в нас саме після (унаслідок?) гріхопадіння. Цим красномовним фактом не можемо злегковажити. Вихід із тоталітаризму й самоаґресії культура осмислює у категоріях вини і долі. Вини, що взята на себе добровільно. Культура у функції фіґури історичного процесу ідентифікує себе зі своїми постійними конотантами, де вина є однією з них.

Власне, інтерпретація життя як Апокаліпсиса є сучасною ремінісценцією з Біблії, культурною цитатою, матеріалізація ж її у формі смітника, звалища є амбівалентним „низом" високотрагічного символу, іронічним жестом карнавалу***. Ці редукції засвідчують прямі міметичні зв'язки і рух до самозахисту. Специфіка „українського" Апокаліпсиса є у тому, що він відверто „не остаточний", не трагедійний, він надто легко обертається на — парадокс! — „веселий Апокаліпсис". Саме так слід назвати „жанр" вистав Жолдака і деяких інших аванґардистів на теренах театру, і не тільки тут (акції гурту „Бу-Ба-Бу", рух „Промені Чучхе", фестиваль „Вивих" С. Проскурні). Втаємничені, підсвідомі жахи і тривоги заперечують „остаточність" трагедії. Скепсис зупиняється перед здогадкою про

---

* Як моделі втечі масова культура пропонує фільми „Просто Марія", „Рабиня Ізаура", „Сеньйорита", які в національному контексті зовсім не виглядають „масовою культурою", але, перенесені в контекст іншого сприйняття, інших установок, спрацьовують саме як моделі масової культури.

** Як відомо, фундаментальний механізм сприймання — це механізм ототожнення себе: з героєм, з атмосферою, на вищому рівні сприймання — з автором.

*** Згадаймо, що в середньовіччі Апокаліпсис не мав лише трагічного смислу — це було відчуття порогу, за яким радість, оновлення. До того ж біблійне значення слова „апокаліпсис" — виявлення потайного смислу.

реальну невідворотність темряви, чуттєво гострої після метафоричної „репетиції" Чорнобиля, і катарсично вивільнює, виштовхує руїну.

Непрозорість, щільність трагедії випробовується спокусою форм прозоро відкритих і „ревізійних" (карнавал є „ревізія"). Відсторонюючи катастрофу в карнавал, світосприймання долає безумство і хаос. Іронічний жест із бароко, жест відсторонення трагедії, — парафраз і, культурна цитата: „фізична смерть ніколи не входить у трагедійний простір"[3].

Місце „після гріхопадіння" — це простір у передчутті покари, втручання смерти. Виникає складна альтернатива: надати сучасного змісту поняттю гріха. Мистецька культура відповідає на це поверненням поняття гріха не тільки в коло християнського Лоґоса (в Євангеліє від людини не вимагається особистісної відповідальности за кожну рослину чи тварину, хоча окремі святі й відчувають цю відповідальність, але це не є принципом[4]), а й у коло космогонічне, і навіть у буддизм, де все живе має рівні права з людиною і слугує етиці ненасильства. Сучасне поняття гріха намагається увібрати в себе весь етично-релігійний всесвіт. У сьогоднішніх інтерпретаціях культури гріх обирає для спокутування обшири „внутрішньої людини" — виникає максима Сковороди.

Обвуглені шматки життя, вигоріла космічна пустеля: плазма-хаос як глобальне Ніщо стає новітнім аналогом Шекспірової філософеми з Гамлетом, що тримає у руках череп — свідчення скороминущости життя, радощів і печалей. Перегук культурних цитат світового і національного контекстів ідентифікує внутрішній світ сучасної людини з трансцендентальним Я, в якому гріх тут-і-зараз має за джерело тисячолітній досвід вини.

Візії сучасного постмодернізму в його „українському" варіанті засвідчують, сказати б, менший градус есхатологічности, більший струмінь розкутої іронії, здоров'я, гри, що перетікає з художнього простору в соціальний, аніж у культурі російській, як про це свідчить тамтешня сучасна критична думка. Це традиційна барва процесів стиле- і жанроутворення*.

Суперечливість картин світу і містифікація Я

Строкатість мінливого і несумісного в окремих картинах світу звертає нашу увагу на таку ціннісну орієнтацію, як Моління. Вона — протистояння і гармонізація, поезія і логіка, їй призначено приборкати Апокаліпсис. Поки що вона ухиляється, вислизає, живе у сховищі, на пограниччі, „на

---

[3] Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика.— 1994.— С. 149. Автор нагадує: Аталіда (персонаж трагедії Расіна.— *Н. К.*) **заколює** себе на сцені, але **спускає дух**, конає поза сценою. Це ілюстрація того, як у трагедії роз'єднуються жест і реальність.

У нашому випадку трагедією є метафізичний контекст Чорнобиля, який виступає аналогом Апокаліпсиса, який, своєю чергою, створює соціальний жанр трагедії.

[4] Див.: Померанц Г. Религия и культура. С птичьего полета и в упор // Мировое древо.— 1992.— № 1.— С. 44.

* Зверніть увагу на те, що в українському мистецтві практично не було занепадницьких форм символізму чи декадансу в їх сталості, так само, як за виїмком 1930—1970-х років, ніколи не припинялась в українській культурі внутрішня енерґія барокового світосприймання.

межі" художньої культури, художнього і соціального життя, не надається до аналізу (викрикує її лише поп-культура, привласнюючи сакральний смисл). Однак інтуїції схоплюють її безсумнівно. Молінням як цінністю і як станом душі пройняті картини Галини Неледви, ікони Сергія Буртового („Святий архангел Гавриїл", 1992; „Оплакування", 1992); „Плащаниця", 1992; „Трійця", 1992); скульптура Євгена Прокопова, вкрай експресивна („Зняття з хреста", 1992), в якій поєднуються пристрасть і сповідь людини.

Сакральна функція мистецтва (театру зокрема)* періоду атеїстичної стерилізації видозмінюється, але бажання утримати її знайшло своє відлуння у створенні Духовного театру „Воскресіння" (Львів, художній керівник — Я. Федоришин). Повернення на кін Кальдерона, Байрона — це тільки перший крок до роздумів про стосунки духовного і художнього на сцені. Духовний театр — це сакральність самого спілкування, специфічний духовний „тренінг", але насамперед, зрозуміло, — це віра й етика віри. Це метафізика як етика.

Стосунки контрастної протидії: апокаліпсис-моління-спасіння — у ціннісних моделях художньої культури цнотливо виражають можливість гармонії як етичної і соціальної правди. Але не можна не сказати про небезпеку, яка чигає на нас в умовах неготовности сучасної свідомости до добровільної вини: це відчутне сьогодні неоязичництво, яке виражає себе в адаптації поняття до форм магічного. Ворожба, чаклунство, екстрасенси — сурогати і підміни віри, поширені в соціальному просторі, говорять про певний розлад між культурою і соціумом, про нерозуміння останнім мови культури, глухоту до її текстів. Але ще загрозливішим є непорозуміння у межах самої художньої культури. З непохитною послідовністю привласнює символи й еталони високої, елітної культури (у тому числі аванґарду) культура масова**. Її вітальний порив перенасичений „порожнім" використанням чаклунства, псевдомедитаціями, заклинаннями, де почуття подано як ідеократичний знак. Є і протилежна тенденція — гра в масову культуру, виконана культурою елітною***.

Образ епохи в історії художніх текстів є невикінченим без „тексту людини" в ньому, тексту протагоніста, героя. Саме в наш час культура змінює свою головну парадигму, пов'язану з поняттям героя. Нещодавно в нашому соціумі, як і в цілому світі, переважали ідеї перетворення природи, довкілля, підкорення їх людині. Парадигма антропоцентризму, що виникла на злеті європейського Відродження, поступово втрачала свою привабливість (вже останні сонети Мікеланджело дихають песимізмом). Нові

---

* В окремі історичні періоди різні підвиди мистецтв беруть на себе функції інших інституцій суспільства — правових, релігійних. Так сталося з театром радянським за тоталітаризму — він частково перебрав на себе роль церкви, храму. З'явилися суто сповідальні форми театрального діалогу: інтимні, камерні, з одного боку, — і проповідницька експресія, з другого.

** Темі елітарної та масової культури присвячено окремий розділ. Тут лише зазначимо, що не існує окремого масиву масової культури, усе складніше, і в ролі масової культури можуть виступати феномени культури елітної. І навпаки.

*** Елементи цього спостерігаємо у виставі „Лісова пісня" Театру ім. Франка (1993), коли олеографія заступає феєрію. Можна говорити про окремі „цитати" з масової культури, що їх привласнила вистава Київського театру ім. Лесі Українки „П'ять пудів кохання" за „Чайкою" А. Чехова (1993—1994).

й новітні часи підтвердили правоту песимізму титана Відродження. Сьогодні, в епоху постіндустріальну, технологічну і технотронну, роль людини — це роль частки, фрагмента, піщинки в безконеччі.

Вистави сучасного авангарду часто-густо розчиняють людину в інших матеріях і субстанціях, роблять її „уламком", що підкоряється законам існування речі, неживого предмета. Персонажі постмодерністського театру перебувають у стані „зречевленого" Я або ностальгійно переживають своє Я колишнє. Дедалі більше привертає увагу митців мертва істота як некрофільна метафора — крайня точка зникнення Я*. На стертості меж і кордонів у поняттях „масова людина — людина-зомбі, людина-мутант" наголошує художня культура, створюючи свої нові антиутопії (Ю. Винничук. Ласкаво просимо в Щуроград).

Героєм чи радше головним персонажем сучасного постмодерністського мистецтва є, отже, відсутність героя — в його традиційному розумінні. Еволюціонує сама традиція. Героя заміняють сьогодні метафори Європи, Бога, Надії. Естетичні будівлі з простодушною відвертістю віддають перевагу персонажеві груповому або колективному, соборному, глобальному. Культура переживає смерть героя, який уже давно став „кесарем" (за типологією Ролана Барта). „Просто людина" вже не так цікавить культуру, як нещодавно — якщо їй треба раптом придивитися до подібного феномена, вона, нічим не ризикуючи, повертається до достопам'ятного Акакія Акакійовича... Сучасна „звичайна людина" дедалі більше виявляє себе як людина „масова", персонаж із міфологем Айзенштайна. Авангард фіксує точку депсихологізації — конструює світ із відсутністю людини. Лідери і референти групи пошукового напряму діагнозують психологічну втому культури, але це лише означає зміну підходів до психології. (А один із виходів театр, скажімо, бачить у зверненні до метафізичних матерій — і невипадкове тут звертання до Арто).

Урівноважують вакуум навколо Я пошуки „Театрального клубу" Олега Ліпцина. Режисера цікавить питання, як із колективної підсвідомости вилуплюється, кристалізується Я. Театр інституалізує **суб'єктивність**. Вистава „Дюшес" (за мотивами „Улісса" Джойса) — детальний, щедрий і досконалий художній аналіз скороминущости і надлому, психологічного релікту Апокаліпсиса. Глибинне, виснажливе, химерне життя психіки, з лабіринтами мінливих мотивів, з чудом Я — як джазова мелодія, як імпровізація хистких матерій щастя і туги, — розгортається в естетичне свято гри як вічного творчого пориву. Над усім, поза всім, в усьому — гра. Гра — як повітря, як рух за небокрай. З цього підвалу (в його найреальнішому, прямому сенсі — вистава відбувалась у підвалі) — і за останній крок — у пустелю вічности. Гарячий, неканонічний подих справжнього самовияву.

Якщо у виставах Жолдака („Момент" за Хвильовим, „О-о-и" за В. Винниченком) і Більченка („Археологія", „І сказав б..." за Шипенком, „Постріл в осінньому саду" за Чеховим) суб'єктивний центр переміщено на автора вистави — режисера, то Ліпцин „оживлює" усі можливі варіації мінливої людської душі, з насолодою віддає лаври „першости" актору і його персонажу (прекрасні роботи в „Дюшесі" Алли Даруги і Тамари Плашенко).

---

* Гості у пригоді Немирича, які виявляються мерцями у „Рекреаціях" Ю. Андруховича. Ту ж тенденцію засвідчує і російська театральна та кінокультура, не кажучи вже про літературу.

Фіґура Я у сучасному експериментальному театрі змінює свою оптику. Її розчинення „у ніде", у плазмі абстрактного або розщеплення на багато скалок різних „я", що поглинаються неврівноваженою дійсністю, повільною смертю духу, — насправді схоже на містифікацію. Бо справжнє Я, головний персонаж цього театру, є центром; фіґура Я віддзеркалює майже містичну самоповагу. Тільки шукати її треба не у традиційній „географії", не у профанній площині. Ми бачимо її інколи навіть на рівнях метафізичних. Маємо справу з постмодернізмом, який приваблює карнавальною розкутістю смислів, іронією і самоіронією, безконечністю центрів художньої мови в одному явищі, і кожна веде свою партію — вони рівні між собою як цінності.

Головний персонаж у таких умовах просто по-новому сполучає у собі індивідуальне й соборне начало. Його містифікація — це містифікація самого карнавального безмежжя: ми напередодні нової інтеграції Я. Культура пошукових груп уводить у суспільство конвенцію нетрадиційности головного персонажа. А поки що Я вільне, наче та „кішка на даху", і мандрує, куди заманеться, щоб втілюватись у будь-яку роль, навіть зі світу „неживого" — рослини чи каменю. Елітна культура демонструє карнавал, розмаїття фіґур, законів, за якими вони існують і співіснують. У цій процесії персонажі вертепу і герої національного міфу, дійові особи біблійної традиції і класичної, представники демонології бароко і сучасні яппі та рокери створюють конфіґурацію з безлічі контекстів, рівноправних „партнерів" **полілогу**. Цей новітній карнавал формує і відтворює Я сучасної людини, яке є всюди і ніде, „угорі" і „внизу" (за Бахтіним), яке може обернутися на кого завгодно в алхімії життя*. Так, скажімо, у виставі Валерія Більченка „Постріл в осінньому саду" (за Чеховим) традиціоналіст буде шокований раптовою цитатою: режисер вводить у виставу внутрішній сюжет з іншої п'єси Чехова — з „Іванова": на ширмі розігрується лялькова інтермедія, яку виконують Сара в образі Жаби та Іванов в образі Козла (Собаки?); і коли Козел та Жаба промовляють психологічні тексти Чехова, виникає інша, іронічна реальність; але навряд чи й сам режисер усвідомлює, що він мимоволі вдається до культурної цитати й кореспондує з В. Проппом — сцена звучить, як архетип шлюбного сюжету з „магічної казки" про царівну-жабку, коли дівчина-жабка перетворюється на „чудову красуню", на вродливу царівну. Тільки хід тут зворотний — шлюбна дружина стає потворною жабою.

Деконструктивістська модель культури

Культура наполягає на відносності істин і оцінок, на неоднозначності будь-якого твердження, на рівних правах кожного суб'єкта — сутністю стає **деконструктивістська** модель культури, за терміном Дерріда.

Конструктивність (деконструктивізм) постмодернізму, зокрема, полягає

---

* Найрепрезентативнішою щодо того є антиутопія Ю. Андруховича „Рекреації" („новотворення") з відсиланням до традицій химерного роману і ґотичної новели, іронізмів прози і драми Розстріляного Відродження, народної сміхової культури (за М. Бахтіним), прози барокової традиції „шістдесятників".

у тому, що в технотронну добу цей стиль, цей спосіб буття реабілітує фантазію, уяву, творчість як трансформацію і альтернативу масово-нівелюючій цивілізації. Він вивищує радикальний плюралізм як формулу свободи.

Окрім того — і це важливо, — постмодернізм, попри всі його вишуканості й епатажні мови, не належить до лише елітарної культури, а одночасно виплескує у своєму „мовному оргазмі" стильові системи поп-культури, романтизму, сентименталізму, мотиви і настанови для найширшого сприйняття. Це робить постмодернізм не тільки фактором самовияву елітних, пошукових інтелектуальних груп суспільства, а й ферментом різноголосся, стимулятором тоншого діалогу між елітою і масою, між нетрадиційними і традиційно-консервативними типами свідомости.

Є ще одна важлива „новація" стилю: його настановчий плюралізм і визнання рівних прав за кожною позицією підсилюють індивідуалізм, роль особистости й особистісного — невипадково поп-культура народжує барда, рок — соліста як автора інтерпретації, не кажучи вже про візії „індивідуалізованих" видів мистецтва.

„[...] Постмодерн* хоча і з'являється „після Нового часу", але по суті справи аж ніяк не „після модерну". Ба більше, він збігається з модерном XX ст.; відмінність від останнього — лише в інтенсивності: те, що вперше було вироблено цим модерном у вищих езотеричних формах, постмодерн здійснює на широкому фронті буденної реальности. Це надає право назвати постмодерн екзотеричною повсякденною формою езотеричного у свій час модерну"[5]. Поки що художній постмодернізм, який насамперед виявився в естетиці лідерів аванґарду, наполягає на трьох важливих складниках: 1) усі естетичні мови і всі „гравці" — рівні між собою, незалежно від міри конфліктности самих мов і ігор та їхньої принципової нескорельованости; 2) це початок нової рефлексії культури, коли ланцюг інтерпретації межує з безконечністю — через нові оцінки змінюється поняття простору як такого; 3) відсторонений, дистанційований (часто іронічний) погляд на сучасне і минуле. Змінюється сам тип комунікації[6].

---

* Термін цей в авторському контексті тотожний терміну „постмодернізм".

[5] Вельш Вольфганг. „Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь.— 1992.— № 1.— С. 132—133.

[6] Сучасні постмодерністичні теорії, що апелюють до постмодернізму як до описань відповідних **стилів мислення** — теорії Вітґенштайна, Ліотара, Шіда, Енґельманна, Габермаса, Маєра, Дерріда та ін. — суттєво різняться між собою у ставленні до „мовних ігор", до „метаоповіди" як єдности знання, до „гравців", до „правил гри". Якщо, скажімо, Вітґенштайн наполягає на родовій єдності мовних ігор, тобто на присутності метамови, то Ліотар стверджує їхню вихідну гетерогенність; якщо одні вбачають метою дискурсу консенсус, то інші — не консенсус, а розбіжність, паралогію. Теорії постмодернізму демонструють тим самим, на наш погляд, власний „постмодерністський метод" як гетерогенний феномен, що лише тяжіє до єдності, але поки що не відважився навіть на консенсус. Ми схиляємось до позицій Дерріда, про що і йтиме мова на завершальному етапі аналізу. Пропонуємо спектр позицій постмодерністської думки:

Енґульман П. До питання про амбівалентність модерну і постмодерну.— Відень, 1989 (нім.); Шід К. Теорії арґументації в дискусіях про модерн.— Відень, 1989 (нім.); Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия.— Москва, 1993; Вельш Вольфганг. „Постмодерн"...; Самосознание европейской культуры XX века.— Москва, 1991; Вайнштейн О. Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса // Мировое древо.— 1992.— № 1; Интервью с Жаком Деррида.— Вайнштейн О. Б. Деррида и Платон...; Кусков Сергей. Палимпсест постмодернизма как сохранение следов традиции // Вопросы искусствознания.— 1993.— № 2, 3; Греневиц Антье. „My Faust" Нам Джун Пайка — банализированный миф? // Там само.

Однією з тенденцій сучасного театру, спокушуваного вільнодумством постмодернізму, є тенденція до вивільнення і самобудування його мови. Вона доволі тендітна і крихка, але, вочевидь, це саме тенденція до виходу в свій власний вимір — самоцінно естетичний, художній, ігровий — перша ознака під'єднання до автентичного духовно-культурного континууму. Сьогодні, коли театр, симфонічна музика та інші стратегічні підвиди мистецтва вже мають змогу не перебирати на себе „ролі" інших інституцій, про що вже йшлося, — вони йдуть до себе, у всю багатобарвність естетичної лексики. Тому так щедро сучасний театр імпровізує — не лише в межах і у формі вистави; імпровізаційні сценарії спостерігаємо й у сучасному житті — свідчення того, що матерія театру „захоплює" навколишній простір.

Гра як самореалізація особистости — в основі таких вистав, як „Наталка Полтавка" в постановці Ф. Стригуна у Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, „Амфітріон" групи Петруленкова (це радше капусник, забавки, пустощі), „Купальські бувальщини" Б. Жолдака (за С. Васильченком) у постановці Р. Валька (Львів, Перший український театр для дітей та юнацтва), вистава „Largo desolato" В. Гавела в Харківському театрі ім. Т. Шевченка в постановці М. Яремківа з її масками, клоунадою, ексцентрикою. Імпровізація, випадковість, гра-виклик загубленню спонтанности в суспільстві попередньої доби.

Як іще далека туманність бовваніє на мистецькому обрії тема Краси і Витончености — найкрихкіших, суто естетичних субстанцій, прихід яких завжди говорить про найвищий стан і рівень мистецького буття. Ще попереду магічна функція театру — належність до естетичного таїнства як такого. Але вже сьогодні у виставах, скажімо, Романа Мархоліа „Наше містечко" Уайлдера, „Молочний фургон тут більше не зупиняється" Т. Вільямса (Севастопольський театр ім. Луначарського) та нової генерації режисури відчуваємо ривок із-під традиції „звичайного театру" в пошук чуда, гармонії, краси обличчя, естетики руху, вишуканости пози, лінії, речі. Це зворотний бік ностальгії за істинним театром. Можна говорити і про ледве помітний аромат споглядального начала, що йде зі Сходу, — легкий доторк до пам'яті про те, що наша цивілізація належить і середземноморським культурам.

Пошук ідентичности: традиційна і нетрадиційна свідомість

Українська художня культура, як і Україна, повертається в обіг культурного часу Європи. Парадоксальна робінзонада, окремішність мистецького шляху України навіть у загальному, тотальному контексті — і то окремішність, про яку на її легітимних обширах можна говорити як про відверто вторинну, коли йдеться про театр, — сьогодні демонс-

---

Кохан Александр. Состояние искусства и освобождение Светом. Манифест искусства Нового века // Там само; Деррида Жак. Московские лекции. 1990.— Свердловск, 1991; Бауман Зигмунд. Философские связи и влечения постмодернистской социологии // Вопросы социологии.— 1992.— Т. 1.— № 2; Гундорова Тамара. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність.— 1993.— № 9.— С. 20.

трує свої конструктивні можливості. На увагу заслуговує те, що відставання легітимної культури дивним чином виявилось фактором омани для самої легітимности. Експропрійованість еліт і елітних феноменів у культуру радянську (переважно російську) не послабила, як можна було б припустити, автентичности й самобутности національної культури в її глибинах, у її герметичних „капсулах", що надало їй нині можливості зробити робінзонаду підмурівком інтенсивної естетичної і психологічної національної ідентифікації. Процеси розгортаються справді парадоксальні.

Системи міфу, фольклору, стародавньої оповіді, культурної цитати з епохи бароко, з давнього літопису, котрі практично були вилучені як **мова** культури, сьогодні неушкодженими спливають в екстравертивний, відкритий художній простір. Театр, традиційний зокрема, переосмислює ці реалії, переводячи їх не так в етнографічний план, що було характерно при їх використанні, скажімо, у добу корифеїв чи прочитання за радянських часів, — як у буттєвий, національно-етичний. Своїми художніми дослідженнями сучасна українська сцена втілює глибинне, приховане тяжіння до етичних засад **цілісности** людини, світу, Всесвіту. Відчужена у фраґмент (лише у свою соціальну іпостась) людина долучається сьогодні до символіки цілісности, реконструює себе на засадах ідентифікації з Вірою, з Надією, з фольклором, із прадавнім ритуалом.

Вистава Володимира Кучинського „Благодарний Еродій" за Сковородою* (до речі, сплеск зацікавлености цим філософом як у національній, так і в світовій культурі невипадковий) та вистави Ігоря Бориса „Украдене щастя" Франка** і „Тіні забутих предків"*** за Коцюбинським є репрезентативними щодо цієї теми.

„Благодарний Еродій" — вистава-ескіз „духовного весєлія" (Сковорода), де тінню витають усі головні ма́ксими цього філософа. Театр мандрує за своїм мандрівним етиком у країну душевного і духовного, у країну етичної творчости. Словопластика вистави Кучинського, її внутрішні ритуали (пророщування зерна; включення глядача до естетичної акції; пропонування розділити спільний хліб тощо), естетика, що розімкнута в етику сковородинського космосу; нарешті, ідея відповідальности за власний внутрішній світ, за цілісність, — реєструє у формах імпровізаційного, підкреслено ігрового театрального письма ідентифікацію з праосновами національної етики. Закорінення у минуле — де людина при всіх її контрастах (тексти епохи бароко особливо наголошують цю рису) несла в собі парадоксальні коди цілісности, — знімає намули „ідеологій" і виробляє нову естетичну мову національної автентичности. Логіку етичного поруху як філософського змісту життя продовжує вистава цього ж режисера „Забави для Фауста" за „Злочином і карою" Достоєвського. Віддзеркалення-збіг: Свидригайлов-Раскольников, больові психічні взаємопроникнення, осягнення смерти як загибелі духу (Раскольников ніби вмирає від больових ударів-одкровень Свид-

* Вистава Львівського молодіжного театру ім. Леся Курбаса (1992—1993).
** Вистава Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка (1992—1993).
*** Вистава Івано-Франківського драматичного театру (1990—1992).

ригайлова) творить розгорнуту метафору свідомости, що затьмарена розривом зв'язку з Вищими началами. Символіка білого кольору — найпоширеніша у виставах Кучинського — містичний знак чистоти, смерти, воскресіння.

„Украдене щастя" у версії Ігоря Бориса — аскетично-експресивний епос, майже міф, міцно опертий не стільки на етнографію (як то може здатися з першого погляду), скільки на високі символи, метафори, асоціації, породжені народною космогонією. Етнографія тут ошукує глядача, грає з ним, перш ніж втілитися у вічні абсолюти, де кохання дорівнює смерті, зрада випробовується християнством, а язичництво (тут діє навіть окремий мовчазний і похмурий Дух — лісу? полонин? душі? — що проходить, як туманне марево над полонинами, крізь усю виставу, задаючи її темп, ритм, атмосферу) семантично наближене до теми Совісти і всюдисущого вічного начала. Фольклорний персонаж тут — це спливання тривог підсвідомости і тінь фатальности — своєрідна культурна цитата з античної етики. Національна мораль „кріпиться" античною*. Доля героїв вистави, закута в нормативи спільноти, вибухає противом, крапку в якому ставить смерть. Через космогонічну символіку (для її підсилення режисер замінює авторський культурний контекст на ще архаїзованіший і ближчий до язичництва) театр заглибленням у замкнуто-цілісне не тільки наполягає на поверненні до давніх першоджерел моралі, а й закріплює їх у сучасній свідомості на правах розанґажованих, розімкнутих, відкритих. Ця напруженість між загальною забороною бути вільним, кохати за порухом серця (не за законами соціального ритуалу) — і правом, яке Я, знаючи всі наслідки, бере на себе, — в естетичному просторі створює з драми траґедію, в етичному — пропонує нову модальність, нові етичні нормативи. Контекст подій, посунутий в історичну глибину, оновив і загострив сюжет Франкової драми, знявши деякі кліше попередніх інтерпретацій, актуалізувавши сучасний етичний контекст, який багато що втратив останніми десятиліттями. Цей парадокс: архаїка — відкритість — ще треба досліджувати, але він відверто демонструє „викид" нової генетичної культурної енерґії.

Одним із мотивів сучасної творчости, з яким культура себе ідентифікує, стала реконструкція художніх надбань 1920—1930-х років. Повернення на кін творів М. Куліша, В. Винниченка, С. Черкасенка, забутих імен із царини прози, поезії, малярства (бойчукісти, „візантиністи", прерафаеліти, аванґард 1910—1920-х), епістолярної спадщини — це одна з провідних тенденцій театру 1980—1990-х років.

Вистава Театру ім. І. Франка „Патетична соната" М. Куліша (постановка С. Данченка) — свідчення трагічного викорінення зв'язків із прозріннями доби Розстріляного Відродження. У виставі форма, задана драматургом і трансформована художником (А. Александрович), ніби обтяжує, гнітить режисера. Вони в різних вимірах, у взаємній недовірі. Куліш — поет, вистава — **розвтілення** поезії. Навіть там, де простір вистави вирішений через ритм, ритмічну пластику конструкцій, її крок не відчува-

* Згадаймо цілий масив європейської театральної культури (п'єси Ануя, Шоу, Брехта та ін.), що виник як новітнє відновлення і художнє перетворення матриць давніх художніх систем.

ється. Піднесено-романтичне начало героя в юнацтві і скептично-іронічний погляд на навколишнє його другого Я взаємознищуються, аж до відсутности будь-якого діалогу між цими двома Я. Прийом, який мав би надати поліфонії Я, залишається суто формальним і перестає працювати, попри те, що роль Ілька Юги грає такий майстер, як Богдан Ступка*. Концепція вистави, визначивши об'єктом глузування примітивного більшовика, не визначила своїх стосунків із такими персонажами, як Марина, Ступай-Ступаненко, з носіями національної ідеї; режисер змусив цих персонажів діяти вкрай неартикульовано**.

Вистава Харківського театру ім. Т. Шевченка на малій сцені — „Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка (постановка Алли Бабенко) — виглядає претензією на „красивий" декаданс, на „ретро", на ностальгію за романсовим сюжетом. Проте вистава мертва, попри градус зовнішньої експресії, дивовижність забутих фабул і цікавого режисера, що має здобутки в галузі театральної психологічности. (Репутацію цієї вистави рятує звернення до іншої п'єси Винниченка — „Брехня" — з Ларисою Кадировою у головній ролі, яка продемонструвала психологічні „палімпсести" і витонченість виконання, чого, щоправда, не можна сказати про виставу загалом.) Про такі цінності, як Митець, Кохання, Родина, і про таке питання, як: чи виправдовує висока мета низькі засоби, — питання вічне — театр не вміє говорити адекватною естетичною мовою, у цьому випадку — мовою „натуралізму", гіперреалізму, біологізму, без чого п'єса Винниченка втрачає притаманний їй аромат енергій ірраціонального.

„Між двох сил" Винниченка у Львівському молодіжному театрі ім. Леся Курбаса (постановка В. Кучинського) відтворює у жанрі гротеску-буфф проблему двобою нового і старого світу, так би мовити, революційного і постреволюційного менталітету. Це мозаїка пореволюційного буття як буття „на грані", на межі істини і смерти за неї. Кучинському вдається у формі гротесково-карнавальній продемонструвати хисткі кордони головних вартостей: людського життя, революційної ідеї, вічних мотивів виживання, конформізму, коли історія пропонує їм революційний контекст. У цих умовах цінності, згідно з версією театру, втрачають свою моральну однозначність і абсолютність, — і вільно перетікають з добра у зло й навпаки. Революція у цій інтерпретації стає акцією руйнації абсолютів. Театр точно обирає орієнтири, але художнє рішення, ніби підкоряючись назві, саме хитається „між двох сил" — естетикою буфф, гротеску і квазіестетикою, подекуди з елементами побутовізмів, шаржу.

Замулена естетична пам'ять дуже повільно повертається до першоджерел. Та в цьому процесі є й ще один прихований внутрішній естетичний план. Культура не тільки демонструє боязкість, невміння працювати

---

* Щойно він зіграв роль Тев'є у виставі „Тев'є-Тевель" за Шоломом-Алейхемом (постановка С. Данченка), таку щемливу і пронизливу трагедію невтілення, людського і національного, яка безперечно заслуговує на визнання її шедевром. Тему національної індентифікації тут вирішено через почуття узгоджености національного і вселюдського як найприроднішого почуття.

** Ще раз наголошуємо: нас не цікавить реконструкція усіх естетичних систем вистави. Ми через концепції вивчаємо ціннісні орієнтації театру.

з минулими моделями, а й ставить під сумнів потужність їхніх окремих форм, стильових ознак у новітньому контексті. У такий спосіб художня культура попереджає про потенційну небезпеку ідеалізації, „лакування", консервації „будь-якої" із систем естетики, що спричинили прорив 1910—1930-х рр. Від цієї „ведмежої" послуги художня культура відраджує і сучасну критичну думку.

Новітня хвиля театральних режисерів, не переконана в можливості потрібности буквального наслідування (вбачає у тому новітній аналог рабства), розкуто й вільно йде на введення у сучасний театральний обшир „класичних" цитат із вистав — шедеврів минулого, зокрема з вистав „Березоля" Леся Курбаса. Таке самобутнє відтворення культурних цитат театру Курбаса відбулося у виставі „За двома зайцями" М. Старицького в постановці М. Ремків*.

Тема пам'яти

Специфіка сучасного культурного контексту — в його структуруванні довкола теми Пам'яти. Наслідком депортації людини з її минулого, з національної історії стали розвітлення, манкуртизм. Сьогодні, опинившись після болотної усталености в ситуації різкого розпаду еталонів і нормативів, перед фактом **підміни імени**, культура створює програми захисту, оновлення, відродження. Подекуди ці програми виглядають проектами-мареннями, програмами-утопіями, але переважна більшість їх — це конструктивні проекти Творчости як суспільної цінности.

У цих умовах культурна цитата слугує передусім розімкненню меж самого діалогу культур і тим самим пропонує більший „набір виборів", тобто інтенсифікує вихід до свободи. Нагадуючи образи історії, сюжети і героїв її, вона стабілізує свідомість довкола незаперечних вартостей, а головне — культурна цитата виступає у функції **ідентифікації** індивіда і групи з еталонами та символами національного або універсального дискурсу, вписуючи національне у всій його самобутності до „письмен" універсуму. Не в усьому ці шляхи ідентифікації чітко артикульовані, але вектор пролягає тут.

Українська культура, сторіччями позбавлена контексту державности, нині щедро компенсує це знекровлення, попри всі негаразди й недосконалості мистецьких засвоєнь. Тому в її ціннісних орієнтаціях переважає універсальна символіка: людина ідентифікує себе із Землею, Космосом, Природою, Нацією, Європою.

Живопис відверто і прозоро тяжіє до першофеноменів: Час, Земля, Небо, Бог, Київська Русь, Русь-Україна. Ориґінальний живопис Андрія Антонюка, його предметний духовний світ синтезує розбурхані матерії кількох віків національного буття: в його картинах переосмислені „візанти-

* Є й культурні цитати з кількома рівнями посилань. Так, у „Мараті-Саді" П. Вайса (постановка В. Шулакова) київського Молодіжного театру в сцені виборів Марата виникає цитата-повтор відомого епізоду коронації з „Річарда ІІ" Шекспіра. Присутня тут і „репліка", узята з позахудожнього простору — в гаслах хворих відчутні посилання на „Декларацію прав людини", на сучасну риторику українського парламентаризму.

нізм“ мозаїк Михайлівського собору, бароко XVII—XVIII ст., бойчукісти, Нарбут, українська ікона і національне ткання („Кирило і Мефодій“, 1989; „Десь поїхав мій миленький“, 1990; „Червона калина“, 1990—1991; „Милосердя“, 1989 та ін.). Про нього пишуть як про „чудо відродження“ (Галина Севрук), дослідники називають його „геніальним майстром“ (В. Підгора). Твори Антонюка вже сьогодні належать світовому культурному контексту. Цей приклад непоодинокий. До всепроникних філософських універсалій звертається практично переважна більшість митців, яка робить це на достойному рівні (полотна Прокопа Колісника, скульптора О. Чорнойванова, І. Волобуєва, В. Кравцевича, „наївні“ ікони С. Буртового, неперевершені гобелени Михайла Біласа — „Вечірня молитва“, „Лісова пісня“, „Довбуш“, „Тіні забутих предків“ та ін.; розкуто імпровізаційні полотна Василя Тихого; оригінальна версія сучасного постмодернізму в О. Дубовика — триптих „Пророк“ (1990), цикл „Шестикрилий серафим“ (1989) та ін.).

Поезія і проза упорядковують світ, ілімінуючи давні міфи й ілюзії, соціальний цинізм, релікти абстракцій та ідеальних конструкцій у ментальності. Вони синтезують у собі „європейське“ й „національне“ як скреслий діалог культур. Тут не тільки культурні цитати як моделі зв'язку, а співіснування — як рівної з рівною — різних культурних систем, накладання-аплікація кількох культур — за типом складного лабіринту чи радше функціонального вулика, взаємоадаптація різних традицій, „проступання“ старих культурних письмен крізь новий дискурс — справді „палімпсести“, як встигли назвати дослідники постмодерністські візії (згадаймо „Палімпсести“ Василя Стуса як поетичну формулу самосвідомости).

Поезія Ігоря Калинця, його своєрідний ісихазм, мовчання словом чи, за виразом дослідника, „поезія келії“ (К. Матіїв) вводить у духовний обіг реальність, у якій „поет може вільно говорити з живим Свідзинським і Антоничем, вільно рухатись у просторі рідної історії, переходячи з епохи в епоху, — від скіфської пекторалі до козака Мамая, від язичницьких часів — до Максима Березовського [...] Час і простір духу — це жива Вічність; ностальгія поета одночасно тяжіє до двох протилежних полюсів. Одним із них є вічно юна Україна, — живе, оберігаючи Захід ще з часів Захара Беркута й Івана Вишенського, донині [...] Другим полюсом, до якого спрямована інтенція поета, є власне Україна в її протистоянні, в її трагічній роздвоєності, думаючи про яку згадуєш символічну гераклітівську А (альфу) — образну фігурку лука (символ війни), що при перевертанні виявляється лірою (символом миру) [...]“[7]

Остання опозиція може виступати метафорою усього масиву сучасної вербальної культури, з тією хіба що відмінністю, що проза радше рефлексує у культурні „тексти“ доби Утопій. Новітня постмодерністська поезія і проза пропонують свої антиутопії і філософські рефлексії — як упереджувальні захисні моделі спротиву залишкам тотальности й ритмам ентропії. Твори Ю. Винничука („Ласкаво просимо в Щуроград“), О. Ірванця („Загибель Голяна“, вірші), Ю. Андруховича („Рекреації“), О. Забужко („Інопланетянка“), поезії І. Римарука („Вихід“, „Покрова“), В. Гера-

[7] Матіїв Костянтин. ...Я ще раз визволю їх // Сучасність.— 1992.— № 2.— С. 179.

сим'юка, І. Малковича та ін., з діаспори — поезія, проза, живопис Емми Андієвської, поезія Мойсея Фішбейна, Богдана Бойчука та інших членів нью-йоркської групи, твори Василя Барки становлять міцний шар лексично нової культури, яка ідентифікує сучасну людину з вищими цінностями в ієрархії відомих, — художня культура компенсує недовтіленість особистости й нації на попередніх етапах.

Таке балансування між ціннісними орієнтаціями і картинами світу національного та універсального (причому в традиційній культурі й свідомості переважає перше, а в аванґардистів — друге), коли воно — ще не гармонія, але вже рівновага, — говорить про спробу культури привести до згоди два потоки свідомости, відлагодити розриви в них; окрім того, співвіднести тексти традиційної культури і новаційні культурні тексти до цілісного Письма, що має вихід як в езотеричні начала, так і у профанні.

Мандри національної культури крізь історичний час, „присвоєння" широкого світового спадку, поліетнічна символіка цитування є початком конструювання культури суспільства і свідомости на засадах немарґінальности й самооновлення.

Театр: абсолютна влада над часом

Щойно ми були свідками того, як наша культурна свідомість, не обтяжена досвідом свободи, заледве не впала під натиском відкрить, втрат, нових ідей, хаосу та запаморочливих вигадок. Театр чесно погодився на умову: діяти або вмерти. Він знав свою абсолютну владу над Часом. Тому відповіддю став ризик. Ніби той Емпедокл, що кинувся на пошук істини у кратер Етни, український театр полетів у прірву свободи. Нещадність останньої він використав одверто у власних цілях. Його діагноз суспільству 1990-х був тверезий і точний. Рясноти й буяння картин світу в його версіях (разом із картинами есхатологічними) змушували, як ми переконались, вважати підпис під діагнозом неостаточним.

Здавалося б, що могло змінитися за сезон-півтора від часу нашого попереднього аналізу — за 1994—1996 роки? Однак з'ясувалося, що театр уживає інструмент надточний — нюанси суперечностей, тонкощі режисерських прочитань останніх півтора-двох років сягають нового рівня достовірности.

Тенденції залишаються ті самі, що й були: інтеграція в Європу й ширше; пошук національної ідентичности, поклик античности й бароко; демонстративна відкритість естетик. Уточнюються лише мотивації та цілі.

Український театр, що навстіж відчинив двері на захід і на схід, опинився під щасливою тиранією нових авторитетів. Найбільш інтригуючі автори — Кокто та Беккет, Йонеску та Жене, Олбі та Місіма*. Інтеграція в Європу — вільна й послідовна. Однак подекуди трапляються заперечення суті заради форми, вислід невпевнености після активного сплеску екзистенційних інтересів.

Показовою є вистава Дніпродзержинського драматичного театру „Граємо Кокто" (за „Священними чудиськами", пост. Л. Костенко).

---

* Нагадаю — йдеться переважно про молодий пошуковий театр.

Це радше „момент вистави“ чи „репетиція Кокто“, точніше навіть — „спроба Кокто“. Театр намагається чесно спілкуватися з автором на локальному рівні. Естетику драматурга відсторонено в дещо модернізований жест — вистава значною мірою спирається на хореографію. Дію винесено у студію-ательє, населену муляжами, манекенами, формами-силуетами. Це дає змогу персонажам „перевтілюватися“ у них, приймаючи на себе їхні ролі та функції. Так, у прямому сенсі слова „перевтілився“, геть аж до повного зникнення, один із центральних персонажів драми Флоран (його вийнято, вилучено з сюжету й замінено манекеном — немає чоловіка, зникла сутність). Флорана, відповідно до відомого принципу „короля грає почет“, грають його жінки — Естер та Ліан. Драма трансформувалася у свою, так би мовити, жіночу іпостась — можна сказати, проблема Кокто (проблема ілюзії та реальности, життя і лицедійства, лицедійства в житті й на сцені, проблема надзвичайно крихкої межі між ними) втрачає свою сутність, котра відтепер перетікає у проблему жіночого двобою біля бар'єра утопії про кохання (по-своєму цікаво вирішеного). „Священні чудиська“ залишилися нерозпізнаними, але вони — химерні персонажі, актори (Божий дар, посвячені), котрі перетворюють життя у театр, а театр у життя, порушуючи правила світового порядку — і саме тому вони чудиська.

Метафізичний бунт Кокто і його ж любов до предмета бунту — достатньо складні матерії для сучасного театру, який надовго втратив досвід модерністського театрального письма й смак до безжального погляду на тонкі стани свідомости (я не кажу вже про редукцію, на яку були приречені покоління останньої доби). Театр цікаво вирішує своє власне завдання, особливо у пластичному аспекті, коли драма входить у виставу ніби обхідним шляхом, через експресивний рух і безсловесний жест, однак балет так і лишається тут самостійним внутрішнім сюжетом. Свідоме зміщення „від Кокто“ в бік „лібрето за Кокто“ (до речі, одна з провідних сьогодні тенденцій у взаєминах з драматургією) демонструє волю до умоглядних побудов там, де естетика потребує витонченого модерного письма. Умоглядність загалом цікавої вистави дніпродзержинців, його підкреслена знаковість видає у ньому не лише відмову від модерну через складність його втілення, а й (що для нас особливо цікаво!) Кокто використаний як інструмент для **аристократизації** сценічного почерку, для ушляхетнення або вилучення з нього навичок побуту.

У процесі інтеграції українського театру в ширший простір картини світу переміщаються частково в салони, ательє, заможні готелі — усе це є просторові знаки впізнавання-реалізації себе **над побутом**. Тенденція загалом плідна, вона узаконює честолюбство театру найвищого виправдання.

У прочитаннях Йонеску, Беккета, Жене, Мрожека* знаходимо відверту спробу використати драматурга не стільки для освоєння його мистецького світу чи екзистенційних сутностей, скільки для експерименту над формою, експерименту в царині відмови від „лінійних“ логік, хоча здій-

---

* Беккет С. „Ендшпіль“. Харків, ТЮГ, пост. Л. Садовський; Мрожек С. „Контракт“. Київ, театр „Сузір'я“, пост. О. Роєнко; Жене Ж. „Сповідь“. Львівський камерний театр, реж. Т. Малиновська; контекст фестивалів „Золотий лев“, „Березіль“, „Березілля“, „Нова сцена“ підтверджує цю тенденцію.

снюється ця відмова часто у формах усе того ж старого мислення. І тут ми чітко йдемо в річищі всіх посттоталітарних культур: литовський, білоруський, латвійський, угорський, російський, польський, словацький театри тих років, з тими чи іншими відхиленнями, керуються цією ж логікою*, незважаючи на те, що прес там був суттєво менший, аніж це було щодо культури української (про що вже багато писали).

Умоглядність, притаманна не лише названій виставі дніпродзержинців, є часткою драми сучасної мистецької свідомости, котра засвідчила відсутність у сучасному суспільстві філософії як суспільного інституту. За цих умов театр і художня культура беруть на себе функції тлумача філософських понять, таких як Свобода, Космос, Воля, Смерть, Я у світі, Насильство, Поет і оточення, межі Життя та ін. (як це було раніше, коли через відсутність інституту релігії театр компенсував суспільству релігійні смисли через смисли художні).

Вистави-діалоги Г. Касьянова „Каїн" Байрона, „Запрошення до страти" В. Набокова, „Над прірвою у житі" за Дж. Селінджером у чернігівському Молодіжному театрі, „Початок жаху" В. Шевчука, „Хто ми..." Ніни Садур у Львівському духовному театрі „Воскресіння" (пост. Яр. Федоришин), „Езоп" Г. Фігейредо в херсонському Театрі ім. М. Куліша, майстерня пластичної філософії Данила Лідера, фільм Сергія Маслобойщикова „Співачка Джозефіна й мишачий народ" за мотивами Кафки (фільм здобув успіх на Московському і Каїрському кінофестивалях, 1995), попри всі суттєві розбіжності в їхніх мистецьких чеснотах, підкреслюють наявність деякої межі в освоєнні художньою культурою сутнісних понять буття. Театр, як і раніше, на початку 1990-х, акцентує як головну тему Свободи й Поетичних основ життя. З певною мірою спрощення можна сказати: до кінця часів не можна відкласти лише Свободу й Красу, Ілюзію та Гру. Ця теза в театральних візіях не втрачається у безконечній перспективі, а продовжує уточнюватись. Метою пошуків є стиль і жест, відповідь на питання „як" і „чому".

Сьогодні дуже просто можна втратити український театр (втім, як і будь-який інший), якщо міряти його відомими щодо іншого театру мірками, особливо якщо наділити перший деякими правдоподібними рисами другого. Це і проблема методології, і теорії, і емпірики, і прагматики, — які, на жаль, — відсутні. Значною мірою у нас донедавна ще був **інший** український театр. Я б назвала його „театром посттридцятих років". Сьогодні прихований в експерименті бунт інстинктивно вивільнює сцену від всевладности „лінійних" форм та „лінійної" ж мови, котрі, як той мавр, можуть піти якщо не на відпочинок, то принаймні туди, де їм найбільше личить бути.

Простір-час — знак питання

В умовах тривалої нестабільности довкілля, криз і вивихів у ньому театр виступає у ролі провісника найпростіших і водночас найбільш бага-

* З останніх вистав: Йонеску. „Король вмирає". „Альтернативний театр", Білорусь; Мрожек. „Танґо"; Театр ім. Остерви, Польща; Беккет. „В чеканні Годо". Угорський національний театр ім. Дюли та ін.

тозначних форм і типів естетичної поведінки. Він без видимих зусиль вибирає для закриття лакун і безодень **магічні типи** поведінки. Суґестія стає інструментом викорінення у суспільстві тривоги як психологічної, так і соціальної чи ідеологічної. У пошуках суґестивних матерій театр звертається до ритуалу, до пластичних образів **забутого**, колись стабільного й сталого, що забезпечувало історичне везіння (забутої цивілізації, — наприклад, Трипілля чи Скіфії, а часом і просто до непідвладних розпадові стародавніх мелодій, які здатні інтегрувати сьогодні хаотичну рефлексію у чуттєву єдність).

Вистава Вірляни Ткач „Водоспади-відблиски“ (спільний проект нью-йоркського Театру „Ла Мама“ і української трупи, 1995) вловлює потребу в украй простих і незаперечних символах, здатних повернути нам ґрунтовність наших взаємин зі світом. Сюжет наївно простий: подруги домовляються про зустріч, і бути б їй банальною вечіркою, якби не вигадка, що виникла в Сесіль: вона запропонувала кожній принести найстаровиннішу в родині річ, котра залишилася у спадок від бабусі чи дідуся. Довкола цієї нехитрої події закручується спіраль емоційних ліричних сюжетів. Узалежнення від чужого життя, чужих болей, пригод, простих і прекрасних, що ними перейнята розповідь-монолог кожного з персонажів, спонукає наші емоції і пам'ять до несподівано гострої насолоди цільністю почуття, автентичністю Всесвіту, до якого всі ми — українці й перуанці, японці й африканці, іспанці та вірмени (саме такий національний склад цієї трупи, яка грає виставу Вірляни Ткач) — колись належали.

Та головною пружиною внутрішнього сюжету „Водоспадів“ став ідеальний у своїй безпосередності викрадений в історії міф, перетворений виставою у серйозність слова про Начало, про Джерело. Автентичні українські фольклорні пісні (виконавиця — Ніна Матвієнко), ворожіння ритмами й мелодіями, містична загадковість язичницького ритуалу Івана Купали, поганське дерево жертвоприношення, що мережить старожитність майбутньою незбагненністю, послідовно приборкують хаос вигадливим перегуком мов і культур, що на нього накладаються головні слова-мотиви, коди історії, яка разом із Трипіллям та прахристиянським минулим не щезла, існує в іншому вимірі. Нитка Аріадни зав'язує вузлик у безмежжі простору — робить зупинку біля першоджерела. Паралельним сюжетом, прийомом украй простим, як і все тут, іде лекція на тему археологічних розкопок тих часів.

Гребінь, черепок-спіраль, орнамент, лабіринт — почуттєво виособлені ідеальні творіння нашого спільного минулого, яке воскресало через шість-сім тисячоліть. Безпомилкові формули непідвладности часові. Предметний всесвіт вистави має універсальний характер — глечик, свічка, хустка, столітньої давнини гаманець, обрядове дерево. У неї настільки глибока власна історія, що її енерґії підвладна перспектива утворення ієрархії, — ознаки гармонії Я і Всесвіту. Річ виступає тут і як індикатор пам'яти поколінь, і як творець майбутніх споминів. Театр, культура, що ніби звучать фоном, насправді виступають не на периферії свідомости, а конструюють її. Шлейф пам'яти, йдучи з вічности, накидає форму цінности нашому сьогоденню, воно зараз іде в Історію. Замкнені світи відкриваються в акті нового ритуалу.

Ритуал — своєрідна форма влади. Влади над сприйняттям. Спектакль

Вірляни Ткач, наче віджився парсуна (пергамент, герб, монета), суперничає з хисткими, але нетлінними знаками нашої долі, спростовуючи тему кінця, тему межі як долі національної.

Спогади про джерела

Мимоволі виникає чіткий діалог двох вистав, у кожній з яких — своя внутрішня дійсність, і має той діалог повчальний характер. Ніби у відповідь на певний знак „Водоспадів" (насправді — то більш древній заклик, із минулого), паралельно йому виникає вистава Валерія Більченка і Яр. Чорненького „Східний марш" у київському Експериментальному театрі, де також бере участь група українських акторів і актриса іншої культури — данської (вона, Кірстен Кольструп, уже грала з цими акторами „Постріл в осінньому саду" за „Вишневим садом" Чехова; у виставі звучать англійська, українська, російська мови тощо). Не вагаючись, називаю цю виставу **ритуалом**, дійством, театром-нетеатром. У ньому режисер апробував ще одну театральну модель (кожна його вистава — експеримент із новою моделлю. Учень А. Васильєва, схильний до орієнтації на Ґротовського, він, однак, стверджує, що „цікавиться усіма естетиками, не віддаючи жодній переваги"). „Східний марш", на перший погляд, теж дуже простий. Він відкритий довільним сюжетам. Тут і зустріч культур Заходу і Сходу, іронічно аранжована, і вічні фабули любові-зустрічі і любові-незустрічі; данська акторка озвучує свій щоденник репетицій цієї вистави; на сюжет, виконаний англійською, нашаровується поведінка-почуття з іншої культури; у виставі є тексти Т. Манна, Гессе, Мандельштама. Все тут присмачене щирою порцією іронії, часом на межі фолу. Є й політичні пародії-колажі із сюжетом важко здобутої, але незаперечної „перемоги" української „Ой, на горі та й женці жнуть" над „їхнім" гімном „Широка страна моя родная". Сказати б, імпровізації-етюди на теми плинности життя та його невичерпности.

Комедія. Печаль. Фарс. Барабанно-тамбуринний дріб, скрипка, саксофон, свистки, тріщалки, акордеон. Звуки з усіх усюд.

Дійство відбувається у нейтральному просторі й починається з того, що одна з героїнь, прийшовши у свою звичайну, нічим не примітну типову квартиру, знявши звичайну сукню, умившись — змивши з себе буденний день, вбирається у довгу білу концертну сукню, надіває на голову червоний котелок, кладе на обличчя два-три штрихи гриму — і починається повільне відкриття злету. За спиною у неї ніби заново прорізаються крила, підбиваючи підсумок неможливости далі жити в колі земного тяжіння. Так починається життя. З лицедійства. Власне, усе інше — не життя.

У цьому театральному проекті режисер звернувся до пошуку співвідношення слова-розповіді (нарративної традиції) і надпобутової реальности, коли театральний костюм — на його місці міг би опинитися лише капелюх чи святкова стрічка — як магічна паличка дає змогу злетіти над реальністю. Ці два світи, пронизані сумнівами або не дотичні один до одного, або дотичні частково — через річ, звук, тишу.

Вистава Більченка піддає сумніву багато що з того, що вважалося (і продовжує вважатись) цінностями класичними: слово, класичні сюжети,

книжну культуру, а також — етику голосного натхнення, політичну вбогість пишномовного словоблудства. Зроблено це гранично коротко — як стислий коментар до сьогоднішнього досвіду, не більше.

Режисер заново випробовує естетику **примітивну**, прасутність гри, пранаївне сприйняття, сприйняття „заново". Сприйняття, характерне для дитинства. Прихована жага простоти, бажання „наївного" життя (я назвала б його „синдромом Таїті") — усе це відтворює нині багато молодих театральних європейських груп та студій. Нам пропонують ніби зупинку часу, його стоп-кадр. Складність світу втомлює і збиває з пантелику. Міжнародний фестиваль „Нова сцена. Культ модерну" (Харків, 1995; тут були репрезентовані нові течії музики й сценічного молодого мистецтва) з дивовижною відвертістю продемонстрував саме цей синдром — коливання культурного маятника від цивілізації до культури. Театральні групи з Потсдама й Амстердама — Danse Company „Echo Echo" та Danse Theatre „Fabrik", — що їх пропоновано було розглядати в рамках театрального модерну, збентежили цілковитою невідповідністю щодо заданого критерію. Однак під час ближчого знайомства і при розгляді груп не як театру, а як молодіжної субкультури (підказка театрові), молодіжного спілкування, їхні танці, що народжуються на наших очах, кожним своїм рухом (оголення фізики, технології сценічної мови) у гранично простих пристосуваннях, акцентували у швидкоплинному потоці життя його первні — усмішки, погляд, дотик, освідчення без слів; народження перших звуків, можливо, найпростішої першої пісеньки, подібної до тієї, яка народжується споконвіку як продовження ніжности й початок кохання.

Театр шукає своєї мови всюди. Випробовує себе всіма температурами й формами життя. Особливо уважний молодий театр до естетичного боку життя. Возз'єднання театру з цілісністю молодіжних субкультур повертає йому тему спадкоємности на нових основах. Однією з них стає проживання теми щастя як відкритої заново трепетности **начала**. Добра стара Європа починає колекціонувати те, що вже було одного разу заявлено як головна цінність — вустами Руссо, Уолдена Торо.

Наш театр не такий довірливий до наївної утопії. Він вдивляється не стільки у драму цивілізації та культури, скільки у внутрішню драму свідомости, нездатної возз'єднати в собі роздрібнений світ, уражений землетрусом, під уламками якого впало чимало цінностей та ілюзій. Чи, можливо, це тільки здається: неважливо — театрові важлива суб'єктивна правда.

Але повернімося до вистави Валерія Більченка. Його уявлення про **першоджерело** гри — родом із клоунади, антре, цирку. Режисер зовсім не випадково був захоплений останнім часом театром вулиці* з його клоунами, ходулями, ілюзіоном, „дитячими" персонажами, наївними чудесами, фокусами, розмальованими обличчями-машкарами, прожекторами, вибухами петард, з його розбійниками і „піф-пафами", з палаючим у небі (палаючим натурально!) вікном, що бозна-як туди потрапило, — з персонажами, яких нам так щедро дарував Федеріко Фелліні (атмосферу спадкоємности підтверджує і введення, сказати б, музичного „спогаду" — музики з фільмів Фелліні).

---

* До речі, ця тенденція дедалі більше захоплює молоду режисуру — в стилістиці вуличного театру з арлекінадою здійснив виставу О. Балабан; „Філологія — дуже зла наука" за „Уроком" Йонеску несе чисте відчуття святкової тілесности, умовности, подолання тлінности.

Це не що інше, як пам'ять про дитячу історію людства.

Сумнівами в тих відповідях, що їх режисер одержав, прийшовши в театр, продиктована довільна стилізація життя у формі ритуалу. Більченко підриває правила „читання" змісту. Ламає лінію. Хоче привернути до сучасного смислу щось на зразок **археології** театральної мови. Хоче повернути нас не до логіки відповіді, не до ланцюга подій, а до відчуття питання. Відповідь, заготовлена для нього задовго перед тим, як він прийшов у театр, його не цікавить, — він її ігнорує. Усе стерти до білого аркуша — ось у чому перевага „чистої творчости" і „чистого сприйняття".

Гордий виклик слову, сумнів у ньому виражений тим, що слову відмовляють у значності. Слова з Гессе чи Манна, навіть священні тексти — для акторів відтак не святі, вони їх забалакують: герої „на потоці", „по колу" читають велику літературу так, як шаманять, читають, позбавляючи її права бути почутою. Буденність навіть високого слова — ось оцінка моменту. Криза слова — не новий діагноз і не відкриття цієї вистави. Це наскрізна тема для тих, хто вміє чути. Російська культура, яка більше, ніж українська, спирається на вербальні основи культури, так само відчуває на собі ці струми сумніву, але в Росії цей процес менш відчутний, ніж у нас. Хочу нагадати, що в нашій українській національній культурі вербальне начало на доволі значних і тривалих етапах історії хоч і переважало, але ніколи не монополізувало мистецький простір.

Суперництво зі словом у виставі Більченка забезпечується особливим відчуттям речі, предмета, настрою. Інтенція ритуалу вкрай прозора, ясна. Його межі особливо чутливі до ностальгії, до теми втраченого. Ностальгія за тим, що було і було, щастям, обертає минуле у віднайдене сучасне.

Гра з м'ячем — гра у спогад, освідчення. М'яч тут — і знак кохання, і знак порожнього простору, де можуть опинитися і собака, і сум, і дощ. Вистава кличе до сприйняття, де викривають видимість, де вірять неспотвореному звукові й шерехові, споминові чи пам'ятному випадку. У сокровенних текстах великих книг, словами з яких шаманять у цій виставі — не загубляться тільки слова про чорного пуделя (пригадуєте „Фауста"?). Той пудель буде важливіший за всі цивілізації світу (парафраз відомого питання-відповіді: — Що ти винесеш з дому, як буде пожежа: картину Рембрандта чи кішку? — Кішку...). А нашарування цих світів та інтонацій робить пуделя нетлінним, — відтепер він навіки вписаний у знову віднайдений час на правах духовного пріоритету.

У певному сенсі виставу „Східний марш" Експериментального театру Валерія Більченка можна розглядати як антологію ностальгії, прочитати яку до кінця здатні лише втаємничені. Так концепт лицедійства набуває нової динаміки — уже в потоці ностальгійних значень. Ностальгія певною мірою — спроба перетворити в **мовчання** (у зосередженість безмовности, у чуттєвість атмосфери) слово, що втратило першооснову, першосмисл, слово, яке пішло в утопічне далеке, у довільний міф або в неприродну мову. Мовчання менше, ніж слово, відповідає за можливу деформацію смислу. Нагадаю, що в культурі мовчання — ще й знак звинувачення (так можна, приміром, прочитати фінальну сцену з „Бориса Годунова" Пушкіна чи в іншому жанрі — німу сцену з „Ревізора" Гоголя). Звинувачення на адресу слова, пов'язаних із ним втрат чи забуття колишньої культури віри, де безмовність була знаком сакрального?

Мовчання долі, тиша пам'яти — так можна визначити фінальну мізансцену. На підлогу кладуть хрест-навхрест два полотнища — червоне й синє. Ставлять свічку, глечик, вільно котяться по полотну стиглі яблука (дуже важливі в естетиці цього режисера; тут — ніби з атмосфери довженківської поезії). Усе готове. Учасники ритуалу сідають на підлозі за цією імпровізованою скатертиною, що заслала землю. Поза моління. Несподівано виникає старовинна українська колискова. Надзвичайно ніжна. Горить свіча. Оплесків не треба.

Вистава Більченка руйнує міфологеми ідеологічного зразка, зокрема магічне ставлення до слова як такого. Виставу скоріше вписано в сучасну традицію позавербальних мистецтв: малярства, скульптури, музики.

Ритуал у театрі як феномен естетичний (іноді його функцію виконує і культурна цитата) вбирає у себе мистецьке сподівання на чудо, чекання чуда. Він організовує сприйняття за особливим, як ми переконалися, магічним сценарієм. У такій ситуації реальність ніби йде слідом за законами ритуалу, підпорядковується, підкоряється їй, стає знову передбаченою, стабільною. У соціальний простір за межами театру ладне перелитися зняття тривоги, пом'якшення почуття небезпеки, стан підвищеної упевнености.

Дійсність вимагає ритуалу на предмет власного спасіння. Поява подібних суґестивних форм у театрі (культурі) свідчить про спробу подолання того, про що говорив Гамлет: „розпавсь ланцюг часу". Про спробу відповіди Гамлетові.

Інтереси театру дедалі частіше зміщуються у сферу **трансісторичних** цінностей, котрі поєднують у собі як цінності довготривалі, так і гранично мінливі, що промовляють мовою конкретного сьогодні.

Ще раз про культурну цитату

Функція культурної цитати, ритуалізованих елементів естетики цим не вичерпується, хоча, можливо, тут — її головний здобуток. Існує певна суперечність у використанні і навіть у самій присутності цитати на сцені (і в культурі загалом). З одного боку, культурна цитата відновлює розриви безпосередньо в життєвому (позатеатральному) просторі, не кажучи вже про простір художній. Вона зміцнює основні вузли культурної пам'яти, відтворюючи в культурному контексті розрізнені фраґменти, ядром яких і є цитата. Тобто в цьому випадку її роль інтегративна, вона, так би мовити, — збирач художніх земель. З іншого боку, сам факт не **ново**творення, а „спогаду" (цитата є завжди спогад, згадування) чи „вилучення у партнера" (форма своєрідного діалогу-плагіату, коли один режисер „цитує" метафору, думку, мізансцену і т. ін. свого колеґи, який існує в тому ж естетичному просторі, іноді зовсім поруч — цитує без будь-якого осторонення), — свідчить про складніші процеси.

Немає нічого простішого, як звинуватити у плаґіаті невдалого неофіта. Але численні факти такого „плагіату" (а вони щодалі множаться) примушують аналізувати ситуацію не в такому вузькому, смаковому, достатньо довільному просторі (хоча, певна річ, я допускаю і банальний плагіат. Але, погодьтеся, важко назвати плагіатом дослівний прийом, скажімо, з

Барби, якщо режисер не бачив самого Барби, хоча факт його незнання робить проблематичними і культуру, і професіоналізм режисера. Так само важко з легкістю віднести до плагіату і факт, коли свідомо цитується вистава, що йде на сусідній вулиці). Це — частина постмодерністської естетики. Рефлексії, висловлені через ланцюг цитат, мають чин самостійности і потребують коректного дослідження. Нас же цікавлять сама **тенденція цитування** та її внутрішні суперечності.

Цікавим у цій площині став новий спектакль одного з популярних молодих експериментаторів Андрія Жолдака, що взяв п'єсу Є. Олбі „Хто боїться Вірджінії Вулф" і обернув її на „Не боюся сірого вовка" (гра слів: вулф — вовк). Епатаж, котрий почався з назви, мав своє продовження.

Позитивних відгуків на цю виставу я майже не знаю. Вистава збуджує протест, який, звісно, обертається проти режисера як його винуватця. А ця робота провела демаркаційну лінію як у творчості Жолдака, так і в нинішніх орієнтаціях експерименту. Вистава „розкручується" (термін не випадковий) активно й наполегливо. Грають у ній зірки: Ада Роговцева та Богдан Ступка, Богдан Бенюк та Вікторія Спесивцева, молода актриса, ще студентка, котра вже встигла зіграти в Парижі цікаву роль у виставі цього ж режисера. Реклама перевершила все до того бачене в Києві. Режисер уміє свавільничати на сцені. Ось складові експерименту. І маємо наслідок — режисер упевнений, що його не зрозуміли, критика та високочолий глядач переконані, що їх морочать, але вони вистоять.

„Не боюся сірого вовка" — спроба говорити про істину та про ілюзії як про предмет трагедії (тіні Піранделло й Кокто відчутні в оселі Олбі). Режисерові вже замало ігрової ілюзії тотального поневолення усіх усіма. Джордж і Марта перебрані один в одного буквально: Ступка стає Мартою, Роговцева — Джорджем. Це „переодягання навиворіт" ще міцніше стягує вуздечку, якою загнуздані учасники цього тотального експерименту. Подвійна гра, її надлишковість, завдана режисером, позбавила рівноваги світ внутрішньо ірраціонального та ірреально дійсного на користь атракційности (Ступка купається у цьому „монтажі атракціонів" — нехай актор мені дарує). Однак єдино доречною вона була б, якби стала контрапунктом до подальшої гострої драми чи трагедії. У самоцінному вигляді вона подарувала нам ще одну грань веселого комедіантства Ступки, але зазнала поразки у просторі всієї вистави. Задумане як безжалісне викриття гри, що завела занадто далеко — у психологічний, „інтимний" фашизм — це комедіантство спустошується, не дійшовши кульмінації.

У виставі є цікаві сценічні й кінематографічні цитати (до речі, одна із загальних тенденцій театру останнього часу — звернення до естетики кінематографа) — при бажанні тут можна побачити й естетичні фрагменти із Стреллера, й оптику Трюффо. Це не означає, що цим відсиланням я вписую виставу у ряд зазначених еталонів. Йдеться саме про цитату. Об'єктивно факт такого цитування „зміцнює" естетичну систему вистави спадкоємністю, „граючи" з європейською культурою у пасьянс. (І то не є важливо, наскільки свідомий такий діалог чи наскільки у своїй ярмулці неофіта митець не здогадується про велосипед.)

Андрій Жолдак — язичник. Він виплескує свої потаємні комплекси й інтуїтивні спалахи в логіці інтригуючих свідомість кумирів та ідолів, поза будь-якою претензією на систему. Це не докір, це — звичайна ілюстра-

ція факту, що в даному разі живить творчість. Сплеск — найчастіше спонтанний. Режисера надихає не стільки знання, скільки свобода волі.

Вистава Жолдака експериментує з темою ірраціональної, абсурдної свідомости, що катує своїми демонічними домаганнями. Домаганнями любови-ненависти. Театр коментує це у прийомі потоку свідомости, навіть галюцинації, але весь секрет у тому, що сам прийом має на увазі віртуозність та особливу вишуканість концептуальної партитури. Випадковість тут має бути старанно підготовлена.

До подібних знахідок належать і суперечності другої дії (саме так, суперечності як знахідки). Візії вистави збуджуються по висхідній, накопичуючи сюжети абсурду геть до неможливості вмістити їх у норми слова — персонажі, зваблені занадто палким градусом тривожних передчуттів, починають співати (партії досить складні, за типом оперних; Ада Роговцева робить це артистично). Тут теж маємо своєрідну цитату з культурної пам'яти 30-х років. (Пригадуєте „Диктатуру" — березільський шедевр Леся Курбаса за п'єсою І. Микитенка?*) І знову, як і в попередньому випадку, цікавому, змістовно виразному прийомі Жолдака, на жаль, бракує опори у всеохоплюючій естетиці вистави. Режисер не бере за спільників закони — і ризикує програти. Характерна і тиша, німота хвилини вперше встановленого між Джорджем і Мартою внутрішнього зв'язку: спустошення „заповнюється" очищувальним почуттям тепла під м'яким холодним снігом. Звільнення від моралі, поклик ірраціонального шукають примирення я-аґресора з народженням іншого Я.

Багато з чим експериментує у цій виставі Жолдак (тут і низка метафор із простором, з пластикою середовища й костюма, з одягом сцени — снігові кучугури обертаються на силует весільної сукні, на вбрання людини-манекена, на саван тощо), однак нечіткий критерій пошуку, відсутність методу (біда багатьох сучасних молодих режисерів — чи не проблема для театральних інститутів?), неточність концепції пояснюють ту відсутність відбору, котра робить цікаві знахідки цієї вистави втопленими в самому факті пошуку, а роботу загалом — класичним зразком сучасного метання у пастці естетичної свободи.

Не можна не сказати й ще про один тривожний симптом, про першу ластівку в експериментальному театрі — небезпечний нахил цієї вистави в бік **комерції**. Тут і використання технологій (створення для цієї вистави дитячих іграшкових автомобілів, що „виростають" згодом у мотоавтомобіль, їхні перегони на сцені, і вже набридлі всім димові завіси, і реклама вартістю 12 тисяч американських доларів, і шалені ціни на квитки — за західними стандартами. Експеримент на межі комерції — знак втрати режисером пошукового начала і знак перетворення **художньої ідеї на товар**. Це небезпечно з кількох причин:

1. Театр (художня культура) втрачає у собі найцінніше — **суб'єктив-**

* Драматургічну виставу Лесь Курбас трансформував в оперне дійство, персонажі співали складні партії — 400 сторінок партитури. Це не просто знімало стереотипи сприйняття, а принципово змінювало характеристики персонажів. Ефект був приголомшливий, коли „кривавий ворог радянської влади" куркуль Чирва-Козир, якого всі сцени викривали, тут несподівано виступав як біблійний пророк, як Мойсей, арії-монологи якого були недвозначно спрямовані проти радянської влади, що виморює село голодом. Нагадаймо, що було це 1930 року!

ність, тому що остання, відчужуючись у товар, в індустрію ідей на потоці, перестає бути індивідуалізованим, рукотворним мистецтвом;

2. Вистава, що стає товаром, не здатна конкурувати з виставами некомерційного спрямування, оскільки її, зрештою, можна укласти „з окремих блоків", а отже, перестає потребувати творця неремісничого кшталту (втім, творець не буває кшталту ремісничого). Тобто будь-яка з таких вистав далека від поняття **унікальности** й не може претендувати на інституціоналізацію за цією ознакою. Виникає загроза втечі явища з мистецької зони в зону **послуг**.

Явище комерційної вистави (естради, кінематографа, пластики тощо) сьогодні часто поєднується з масовою культурою[8], враховує еталони, кліше й моду молодіжного середовища. (Ми вже мали можливість говорити про їхню роль у молодіжній субкультурі під час її інтеграції у високу культуру. Однак різке прискорення всіх процесів робить суперечності субкультури гостро виразними.) Небезпека тут теж подвійного плану: для театру виникає загроза переплутати власне місцеперебування — в аванґарді чи в ар'єрґарді, з провідного стати тим, якого ведуть; для молодіжної субкультури — небезпека такого ж плану — прийняти власний пароль, шляховий знак, тип уніформи — за новий зміст (варіант — за зміст).

Бунт простору, чи недійсність побуту

Мова театру дуже серйозно змінюється. І розглянути процес через, так би мовити, колишні пристосування — просто неможливо. Сьогодні театр у своїх кращих рішеннях стоїть ближче до інтелектуальної прози й поезії, до аванґардистської музики. Відірвавшись від побуту, він, ще торкаючись його ногами, головою, уже шукає неба — тобто принципово ширших естетичних обріїв, граючи з ними, конструюючи із старого принципово нові театральні моделі, намагаючись грати якщо не Баха й Шенберґа, то Грабовського і Сильвестрова. Часто-густо це має ще доволі невиразний вигляд. Але вже сьогодні є очевидним новий рівень свободи від традицій побутового театру і від традицій театру інфантильного, вельми популярного в Україні з 50-х років*.

Сучасний театр хворобливо вивільнюється від досвіду перебування в єдиній традиції. Образно кажучи, тут є очевидною наявність тіні молодотеатрівського Курбаса — театр ривками, інтуїтивно йде до **свого молодотеатрівського** періоду — у відкритість усім естетикам, усім мовам, будь-яким небезпекам і недогматичним завданням. Знову воскресло наявне в

---

[8] За умови асиміляції високих начал масовою культурою спостерігається втрата творчого начала як такого.— Див.: Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии.— 1989.— № 5 та ін.

Сказане не означає неможливости сполуки маскульту, комерції та живого начала, однак критерій комерціалізації значно змінює мистецьку сутність, найнебезпечніший такий критерій для експерименту з духовними завданнями.

* Таким ми називаємо театр, драму, де конфлікт, як у Коломійця чи Рачади, тримається на рівні уявлень про недорозвинутість суспільства й людини в ньому або в яких явище й персонаж явлені якимось одним, найчастіше — соціальним, ідеологічним, публіцистичним боком. Інакше кажучи: коли суб'єкт драми і її конфлікт радше належать „текстові" газети, листівки, плаката, ніж мистецькому людо- і світобаченню.

театрі імпліцитне гасло „пройти за три роки втрачене XX століття".

Модерн початку століття і сучасний постмодерн вступили в новий діалог. Постмодерн (тут — постмодернізм) як явище ніби рецензує модерн (модернізм) минулого, традиційно шануючи його, втягуючись частково в його характеристики, беручи їх на себе.

Вельш має рацію, кажучи про перетворення модерну з елітної моделі в постмодерн, що спустився у простір профанного, повсякденного. Але найактуальнішою у цьому діалозі є конденсація у суспільстві загального захвату модерном і відчуття його своєрідної помсти майбутньому співбесідникові по культурному просторові. Однак саме постмодерн убрав себе в атрибути тотальної свободи, він вихлюпнув море ескізів сучасних естетик — ескізів вдалих і не дуже, інтуїтивних, подібних потокові свідомости і таких, що більше скидаються на ребус. Змістовно всі вони — родом із вавилонського стовпотворіння. Але в цьому зіткненні-стовпотворінні театральних мов, у його неперевершеній відкритості наявна пропозиція суперництва за неодмінної умови дотримання певних правил. А саме: експериментальний театр на повен голос заявляє про **нульову оцінку впливу побутових логік**, водночас як і „психології фабули". Влада побуту — примусова. Щоб не стати його жертвою, треба позбавити побут ореолу суверенности, що й робить з успіхом сучасний молодий театр.

Одним із правил стає **сумнів у вербальних можливостях** культури загалом й театру зокрема. Можна сказати, ревізії піддано величезний культурний пласт. Попри всю тимчасовість такого сумніву (це лише коливання історичного маятника), самовпевненість слова суттєво порушена (ще в 70-ті роки першою це відчула поезія). Слово стає слугою нових функцій. Воно стає перетвореним.

Усі лінійні вербальні структури (слово у функції інформації) на даному етапі відходять у вчора чи продовжують грати на дуже вузькому просторі. Функція вербального вислову націлена на точки: а) поетичного, б) герметичного, в) психоаналітичного, г) обману, містифікації. Слово є гранично багатофункціональне, часто воно стає під прапор абсурду, іноді вибирає нульову мітку — себто відсутнє як слово. Обхідним шляхом у слово приходять тиша, німотність. Якщо ця тенденція набере силу, матимемо право говорити про перегук з моделями культурного ісихазму.

Це свавілля культури свідчить про наближення революції у слові, про зміну не лише його ролей та функцій, а й про нові онтологічні засади його перебуваня у культурі та цивілізації. Божество Слово, звергнуте на землю, подає знак до бунту після тривалого смирення.

Ще одне правило суперництва заявляє себе як **сумнів в інтелектуальному** праві на пізнання, точніше — в його пріоритеті (вистави В. Ткач, В. Більченка, О. Балабана в „Магдалині" Метерлінка).

Простір ніби змиває з себе безчестя побуту. Це простір німоти, ладної от-от змінити свою долю. Здебільшого він відкритий, тут немає стін і дверей. Це простір поза Домом, поза тишею. Бачимо або пандус, що врізається у глядну залу, пандус шокуючий, чітко окреслений, або вибілений простір підлоги, стін, стелі — стіни й стеля відсутні. Все відкрите всім вітрам і всім поглядам. Незахищене від втручання. Простір випробовує на відчуття оголеної дійсности (Жолдак, Ткач, Балабан). Він безмежно динамічний, на відміну від закритих статичних об'ємів. У ньому постійно відчутний запах лицедійства, подолання привидів побуту.

Ще зовсім недавно річ у просторі постмодернізму мала рівні права з людиною — сьогодні вона м'яко змінює свій курс, намагається вписатися в ієрархію чи організувати її сама.

Простір хоча й відкритий, але відтак не нейтральний — так може видатися лише поверховому поглядові. Насправді це розчахнутість перед трагедією зовнішнього світу. Остаточний сенс просторові надає потенція ієрархії у ньому. Його псевдонейтральність своєю невичерпною, фатальною відкритістю, зняттям кордонів між видимістю і буттям кличе до **здійснення ієрархії**, до потреби вписати в неї людину, жест, подію, річ.

Населеність простору сьогодні мінімальна. Нехай розташується тут людина: Маґдалина, Раскольников, Марта, Джордж та ін.*

Стихії — родом із космосу

Театр укладає угоду з першостихіями.

Вистави буквально пронизані ними. Вже сама відкритість простору наповнює виставу повітрям, свободою, динамікою, передчуттям народження. Наявність Води практично в усіх виставах, показових для останнього сезону, обґрунтовує миттєве перебування як вічне.

Вода у виставі Жолдака „Не боюся сірого вовка“ (її варіант — сніг) — формула очищувальної правди, знак можливого покаяння. Герої — Джордж і Марта, що прийшли по жахливих і абсурдних суперечках до благословенної тиші, куди проникають лише краплі води — начала начал; або вони ж, які сидять під сніговою завісою, ледве торкаючись один одного, — образ первопочатку — іншого життя, інших взаємин. Це нагорода, що йде від вічної стихії. Вона змиває отруту аґресії, суєти, буденности. Я-аґресор, я-гримаса шукає примирення з іншим Я, яке щойно народжується.

Вода вгамовує спрагу жити, бути, дихати, відродитися. Така вода — спершу „побутова“, а потім — „духовна“, „жива“ — омиває сюжети вистав-ритуалів Вірляни Ткач і опосередковано — Більченка (омивання водою обличчя і рук, глечик — вмістилище води, молока — життя). Наша прабатьківщина — безодня древнього, доісторичного океану. Всі ми — звідти родом. Океан, як відомо, „подвійний символ, водночас місце зникнення і примирення“ (А. Камю).

Наша прабатьківщина нагадує нам про свої цілющі метафоричні й метафізичні можливості в художніх втіленнях.

Стихія очисного Вогню, поєднана з водною стихією в одних і тих самих виставах, також нагадує нам про сакральні сенси. Вогонь — свіча, багаття, багаття на Івана Купала, — наповнюють вистави Вірляни Ткач, Більченка, Богатирьової („Маркіза де Сад“ Місіми) етичним кодом фундаментальної амбівалентности (подвійности, яку переживають герої на межі свого нового народження). Священне начало, символ, увійшовши у виставу (принципово новий контекст), набувають, як відомо, нових, невідомих

* Спокуса пояснити таке відторгнення від повноти побуту сьогоднішньою будністю — гай-гай! — недоречна. Театр завжди здатний втілити будь-який свій порив у необхідній йому повноті.

смислів. Нагадаю, у Второзаконні Мойсей каже: „Бог є вогонь нищівний". Вогонь тут — відтворення культурного жесту причащання. І хоча ми, за словами Камю, живемо в „десакралізованій історії" (а можливо, саме **тому**), цей культурний жест театру втілює неповторність моменту. Десакралізована історія продовжує логіку фікцій (викривання абсурду — частково і з цього джерела). Театр (мистецька культура) чинить опір фікціям, хоча це й не означає, що він ніколи ними не спокушається.

Заглядання до криниці праначал приводить театр до ще одного великого вітального начала — до Ероса. Це не нове, на всіх кризових етапах культура зверталася до нього частіше, ніж вважають. Власне поза Еросом немає ні культури, ні театру, ні мистецтва взагалі. Однак на різних етапах його чин використовували по-різному. Написані тисячі томів про роль Ероса. Нас цікавить перебування цієї стихії у сьогоднішньому театрі (ми не розглядаємо особливостей етапів домінування у тій чи іншій культурі цього символу чи його особливостей порівняно з його символічними аналогами; нам вистачить лише вказати на сам факт його поки що несміливого повернення до естетичних національних систем).

Людина

Поганські стихії, що пронизують усе і вся, ніби заново народжують людину з себе, незважаючи на матерії інтелектуального й метафізичного, а можливо, завдяки такому дивовижному співіснуванню.

Факт колективної ментальности сьогодні знову значніший, ніж окрема ментальна глибина. **Колективна пам'ять** у героїв часом вагоміша за індивідуальну самобутність, і людські муки й страждання проходять радше по відомству екзистенціальному, онтологічному, аніж по відомству конкретних, миттєвих, хай навіть найглибших рефлексій.

Матеріалом переживань стає не стільки індивідуальний досвід, скільки закладений в індивіді досвід колективний. Тому в конфлікті, усупереч ще донедавна звичним його характеристикам, продовжують бути активними мотиви ірраціонального позасвідомого, непередбачуваного, архетипового. Наперед визначена невинність недавніх конфліктів інфікована вірусом психології, котра сьогодні наважується бути вже не гілкою, а деревом з невидимим, але існуючим корінням, з безконечними потоками мінливих ритмів гілок, із метаморфозами спалахів на листі... Якщо раніше ми констатували абсурд чи сюрр як **жанр** переживання театром екзистенціальних невдач, то в даному разі оголюється **механізм** психологічної та психічної дії. Крізь нього ми бачимо, як людина дедалі частіше стає **об'єктом психоаналізу**. Частково це пояснюється відсутністю у нас публічної традиції запиту на теми еротики, плотського кохання, їхньої загнаности вглиб, у комплекс нереалізованости.

Існує думка, відповідно до якої українська етична традиція цнотлива, як і сама національна ментальність, а тому табу на тему наклала власне сама національна традиція — підривання табу сприймається як замах на найсокровенніше в національній сутності. Я нітрохи не іронізую. Навіть більше — вважаю цю безоглядну цнотливість реальною дійсністю ментального. Ще донедавна ця тема існувала в ситуації облоги, її було зану-

рено в непублічний, інтравертний простір (незважаючи на наявність в українській культурі, у тому числі народній, достатніх апеляцій до „низу", до плоті, до фарсу). Правда й те, що певним насильством побуту навіть над згубною, фатальною пристрастю були позначені театральні інтерпретації п'єс М. Старицького, І. Франка, реалізовувалася саме драма, хоча **тип** пристрасти дозволяв її вищу трансформацію — до рівня трагедії.

Однією з ознак згубної пристрасти є невмотивовані, ірраціональні імпульси, мотиви, які не піддаються поясненню, мотиви, що мають під собою здебільшого вітальність еротичну. Іноді у драмі засвідчено саме таку пристрасть, однак національно-етична традиція не дозволяє зближення понять „плоть" і „жага", „ерос" і „кохання", „емпатія" і „плоть", вони не можуть бути поєднані до кінця, між ними неодмінно має стояти цнота. Напрошується мимовільна паралель з іспанською католицькою традицією: там зв'язок „пристрасть-смерть-кохання-смерть" щільніший, і вираз того зв'язку під могутнім вибухом пристрасти, загнаної углиб, — виглядає на поверхні суто знаковим (блискучий зразок традиції — фанданго). Подібно до того і в українських національних формах пристрасть ховає своє еротичне походження за строями опосередкованого, вона ніби відчужується у знак. Щоправда, в українській традиції усе лірично пом'якшено на відміну від жорсткої аскези іспанської цнотливости. (Ще одна варіація викиду могутньої енерґії у побут, точніше, поглинання побутом могутнього мистецького імпульсу.)

Але що за цим стоїть? Культурологи, що досліджують еволюцію сакрального в українській літературі й художній культурі, звернули увагу на те, що на відміну від Європи та Росії, де в літературній традиції спостерігаємо одухотворення демонічного світу (до Росії це прийшло з Європи), а антиномія Бог-Диявол демонструвала розмивання демаркаційної лінії між сутністю Божою та диявольською, — в українській культурі традиція послідовно дотримувалася її як центральної антиномії християнства. Логіка розвитку богослов'я, патристики стверджувала як „джерело натхнення й абсолютної гармонії" Бога, „божественне стає мірою сутнього". Філософія серця — головна доктрина національної християнської ідеології (М. Костомаров, Т. Шевченко, Г. Сковорода), невід'ємна від світу сакрального[9]. Один з її ракурсів — тема жінки. Оминаючи подробиці аналізу, скажемо тільки, що в цій традиції призначення жінки вписане лише в сакральний контекст, темі еротики запропоновано в ньому активний градус духовности[10]. Можливо, те, що постає як тотальна цнотливість української традиції, є шлях впливу через духовне, а натхненний ерос — одна з особливостей української романтичної традиції, що не вичерпала себе до кінця XX ст.

Мушу сказати, що традиція такого сприйняття еросу сьогодні втрачає своє естетичне підґрунтя. Якщо мораль скидає з п'єдесталу бога цноти, — то — трюїзм! — робить вона це з надією на нового бога. Бунт проти цнотливости, на жаль, має тенденцію до публічности в найбуденнішому сенсі

---

[9] Див.: Бовсуновская Т. Культурологический аспект эволюции сакрального в украинском романтизму // Collegium: Международный научно-художественный журнал.— 1994.— № 1.

[10] Там само. Крім того, див.: Чижевський Д. Історія української літератури.— Нью-Йорк, 1956; Куліш П. Твори: У 2 т.— К., 1989; Костомаров М. І. Твори: У 2 т.— К., 1990.

цього слова, щоб не сказати — у низькому. Сцена парадоксальним чином поставила під сумнів невинність і, сказати б, неанґажованість еросу, нав'язуючи йому роль істоти, що неодмінно програє.

Розкриваючи замкнений традицією простір еротики в комерційну публічність, театр може втратити один із найбільших своїх здобутків — непохитне, незмінне відчуття такту, що узалежнює народну традицію (однак це тема для окремої серйозної розмови про злочинність „простоти", про редукцію почуттів до ідеографічного знаку, який неминуче руйнує найвищі наміри розуму).

Усе на продаж — не найкращий із рефренів дня.

Однак вернімося до теми людини як такої.

Театр продовжує розправу з ще однією помилкою, що йде з часів Ренесансу, різко посиленою, патологічно перетвореною за радянського періоду нашої історії. Йдеться про принцип „людина — мірило всіх речей" — основу світського гуманізму, про обіцянку дати людині владу Бога. Перед нами — редукція вищого закону, того, який проголосило християнство словом Євангелія: людина — не мірило всіх речей, **особистість людини — цінність найвища**. Трагедія секулярної лінії Ренесансу, як ніколи очевидна з XX століття, знаходила своїх тлумачів серед теософів, історіософів, істориків та богословів уже в добу Нового часу. Як справедливо показували дослідники, при підході „людина — мірило всього сущого" втрачалися моральні орієнтири, розмивалися етичні цінності, бо якщо міра всього — людина, то наявність у ній добра чи зла робить цю міру відносною, нестійкою, небезпечною аморальними наслідками. Формула ж орієнтації не на людську природу, а на „етику надлюдської основи", „на те вище, що заклав Творець", бо людина — образ і подоба Божа[11], віддзеркалює критерії релігійного гуманізму. У двобої двох формул гуманізму — світського й релігійного, духовного, культура поки що боїться побачити вихід для себе на користь другого. Вона досі повертається до реліктів культурного якобінства.

Постмодернізм трохи охолодив гарячі голови нових світських гуманістів з їхніми непорушними претензіями бути „мірилом усього сущого". Однак театр і культура **поза** альтернативною людиною недостатньо вільнодумні, природні, і суспільство за умови їхньої присутности позбавлене захисту й творчого імпульсу.

Nelli KORNIENCO

THE UKRAINIAN THEATRE OF THE 1980s — 1990s. THE SYSTEM OF VALUES AND THE PICTURES OF THE WORLD AS SEEN BY THE THEATRE LEADERS (IN THE CONTEXT OF ARTISTIC CULTURE)

The traditional phenomenological Theatre Studies is now no more able to reflect the present-day theatrical situation adequately. Analysis of the stage versions and their dialogue

[11] Мень О. Трудный путь к диалогу.— Москва, 1992.— С. 307.

with society in the context of artistic culture as well as of the world picture dynamics and the system of values in the pioneering Ukrainian theatre is to be productively founded on the synthesis of Art Criticism, Sociopsychology, Hermeneutics, and Semiotics.

The paradoxes and constructions of the intellectual carnival in the 1980s — 1990s, „human text" and the mistification of Ego, the deconstructionist model of culture, the search for identity within the traditional and the non-traditional consciousness as well as the genetic, cultural Memory, versions of contemporary time-space, both in the modernist and the post-modernist styles are the components for creating a culture of the society by the contemporary Ukrainian theatre on the basis on non-marginality and self-renewal by the contemporary Ukrainian theatre.

Ганна ЛИПКІВСЬКА

МОЛОДИЙ ТЕАТР УКРАЇНИ КІНЦЯ 80-х — ПОЧАТКУ 90-х РОКІВ: ПОСТМОДЕРНА ІДЕОЛОГЕМА СВІДОМОСТИ ТА ЇЇ ВІДБИТОК У СЦЕНІЧНОМУ АРТЕФАКТІ

Наприкінці 80-х років на театральному терені України виникло явище, котре істотно вплинуло на весь мистецький ландшафт: маємо на увазі творчі пошуки „молодого театру".

Стосовно цього терміна, що його пропонуємо як базовий, неминуча асоціація із славнозвісним колективом, створеним Лесем Курбасом. Причому асоціація, як побачимо далі, не така вже й безпідставна, коли констатувати незаперечну спорідненість творчих спрямувань тодішньої молоді з основними положеннями програмних документів Молодого театру, датованих 1918 роком: „[...] Мета — творення вільного театру творця, де зможе колись бути сказане незалежне слово [...] театру, що різко порве із всіма дотеперішніми компромісовими шляхами; театру, який виховає новий тип актора не реалістично-мелодраматичної техніки"[1]; „[...] бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!"[2]

Отже, сучасний молодий театр, що на його матеріалі ми говоритимемо про новітнє втілення декларованих Курбасом ідей, являв собою цілий напрям у театральній практиці, створений генерацією режисерів, яким було тоді від 25 до 35 років (оскільки в мистецькому, а не у формально-віковому сенсі вони являють собою справді єдине покоління — останнє, психологічно сформоване тоталітарним ладом) і які прийшли до професійного театру в ранзі фахівців, котрі самостійно працюють, загалом після 1985 р. (здебільшого — у 1987—1989 рр.).

До них належали насамперед Валерій Більченко, Олег Ліпцин, Володимир Кучинський, Андрій Жолдак, а також Роман Мархоліа, Сергій Проскурня, Степан Пасічник, Сергій Кляпньов; цю ж „хвилю" представ-

---

[1] Курбас Лесь. „Березіль". Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського, передм. Ю. Бобошка.— К., 1988.— С. 199.

[2] Там само.— С. 212.

ляють і роботи Сергія Маслобойщикова, Андрія Крітенка, Миколи Яремківа, Ганни Воротченко, Віктора Суржі, Олександра Балабана, Євгена Морозова, Костянтина Степанкова-молодшого.

Презентована ними модель режисерського театру стала характерним явищем епохи обвалу в усьому, від побуту до ідей, епохи краху однолінійних уявлень про навколишню реальність (насамперед соціальну), епохи повалення авторитетів та ламання стереотипів, епохи, що вибила з-під ніг ґрунт стабільности: незнаним виявилося минуле, проблематичним — майбутнє, знеціненим — сьогодення. Зрештою, епохи, що вже сама по собі, навіть і без урахування тих історичних катаклізмів, що спіткали колишню радянську імперію, наділена змістом та мотивами позаординарними. Адже кінець століття збігається тут із кінцем тисячоліття, і таке подвійне „підбиття підсумків" завжди забарвлене настроями апокаліптичними, загостреним відчуттям есхатологічного, сакрального часу, який проривається на поверхню крізь час побутовий, профанний.

Подібно до будь-якого іншого сторіччя, двадцяте в останні роки проводить своєрідну всебічну „інвентаризацію" власних здобутків, розкладає „по полицях" (і водночас остаточно змішує) народжені ним крайнощі, доводячи до абсурду й розміщуючи на протилежних полюсах усе можливе; прискорено — у досить-таки стислий час — ніби наново проживає, згадуючи найяскравіші епізоди й досягнення, зрештою, коли дозволити собі трохи піднесений стиль, — наостанок кидає прощальний погляд на своє дитинство та юність, тим самим замикаючи коло.

Настрої кінця сторіччя — за відомим законом заперечення заперечення — практично повторюють відчуття його початку, тільки у збагаченім набутим досвідом варіанті, „при кінці льоту", останнім осягненням пройденого шляху.

Перші кроки нинішнього століття — це, за формулою М. Бердяєва, часи „загострення свідомости, [...] ослаблюючої і [...] збагачуючої рефлексії, розщеплення та роздвоєння, що виводять за межі будь-якої історичної данини"[3], часи, коли „старезні вбрання буття трухнуть та спадають. Відбувається розправа з визначеністю, гранями, [...] усі плани буття переміщуються"[4], „космічні вітри вирвалися на волю і розривають весь наш [...] отвердiлий та кристалізований світ"[5].

Сьогодні маємо ті самі больові точки, тільки на новому витку історичної спіралі.

У XX сторіччя людство вступило під знаком ламання усталених уявлень про світ та людину, переструктурування більшости з форм життя — від суспільного до приватного.

Грандіозні відкриття науки — неевклідова геометрія М. Лобачевського, загальна теорія відносности А. Ейнштейна; винайдення радіоактивности, прискорений розвиток прикладної електротехніки, революція засобів транспорту та зв'язку, створення атомарної моделі світу — аж до виникнення квантової механіки — порушили відносно згармонізовану картину

---

[3] Бердяев Н. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья: Сборник Академии наук СССР.— Москва, 1990.— С. 24.

[4] Там само.— С. 9.

[5] Там само.— С. 18.

навколишньої дійсности, окреслили нові обрії, що лякають, виштовхнули людину із звичного лінійного простору у простір багатовимірний, наділений законами, що їх не осягнути за допомогою наявного розумового інструментарію.

Досягнення технічного проґресу (насамперед у галузі масової комунікації) порушили багатовікову замкненість людського існування. Відомості про світ ледь не розчавили індивідуума своїм невпинним потоком, в якому ієрархія більш та менш важливого виявилася знятою, бо будь-яка інформація отримала канали доходження до реципієнта. „Хто володіє інформацією, той володіє усім" — чи не найсучасніше з можливих гасел. За влучним порівнянням С. Аверинцева, „оптика пішохода" у сприйманні людиною навколишнього світу поступилася місцем „оптиці автотуриста", котрий на великій швидкості проминає найрізноманітніші шляхи життя, поєднуючи у своєму уявленні все побачене у спосіб колажу. На людину звалилися масиви історії, географії, політики. Про старий добрий „домашній", затишний час лишилися хіба що спогади. Отже, якщо скористатися висловом М. Цвєтаєвої, назавжди було покладено край законові рівноваги.

[Треба зробити застереження: говорячи про XX століття, ми маємо на увазі не стільки формальні його межі (1901—2000 рр.), скільки ті часові рамки, які вміщують нові парадигми та ознаки кардинальних змін. З цього погляду настрої, що в XX ст. стали глобальними, домінуючими, у філософії визріли вже в німецьких романтиків та С. К'єркегора, у мистецтві — в імпресіоністів, французьких та пізніше — російських символістів, у Р. Ваґнера з його концепцією Gesamtkunstwerk'у (за словником П. Паві, „всесвітнього мистецтва" чи, в іншому перекладі та інтерпретації, „тотального театру")].

Світ захлинувся у жадобі самопізнання та самоперетворення, і в цьому русі, неодмінно багатому на втому, ВІДЧУЖЕННЯ стало чи не найголовнішим атрибутом. Насамперед відчуження людини: від безпосереднього процесу творення цінностей, від безпосереднього ж „споживання" власного життя, від іншої людини тощо. Цивілізація, за висловом З. Фройда, породжує невротиків („Деякі епохи та цивілізації, можливо, усе людство стали невротичними"[6], — твердить він). Отже, прірва між людиною „природною" і, так би мовити, „людиною соціуму" поширюється і поступово стає нездоланною.

Чи варто дивуватися, що людська свідомість виявилася непристосованою до подібного тягаря нової інформації та змін у побутовім і духовнім триванні кожної окремої людини й усього людства? Незаперечний розкол, що стався у цій свідомості, призвів до виникнення необхідности відшукування і встановлення нових зв'язків із дійсністю на заміну втраченим та взагалі будівництва нової моделі світоустрою і винайдення власного місця у рамках цієї моделі.

Маємо надглибоку й тривалу кризу того мислення, тієї культурної моделі та уявлень про світоустрій, що були притаманні європейській цивілізації протягом кількох століть, починаючи з доби Відродження.

Тож XX століття минуло під знаком „великого походу" на реалізм та об'єктивізм і утвердження примату суб'єктивного, індивідуального (зви-

[6] Фрейд З. Я и Оно.— Ленинград, 1924.— С. 29.

чайно, не в ренесансно-класичному розумінні, а під прапором торжества індивідуальної волі, того безособового — первинного, природного, можна сказати, „діонісійського“ надчуття, котре лише через персону-провідника і може вийти назовні) у будь-якій галузі художньої творчости.

Упорядник збірки „Як завжди — про аванґард“ С. Ісаєв із цього приводу слушно зауважує: „[...] У європейській культурі аванґардне мистецтво — як і новітні течії у філософії — виникло антитезою гармонізуючо-раціональній картині світу і людини в ньому, що переважала протягом XIX сторіччя. Усі численні хвилі оновлення накочувалися одна за одною, намагаючись зруйнувати саме це уявлення; сама ж їхня припливна міць створювала тепер уже власну впливову традицію“[7].

Той аванґард 1900-х — 10—20-х років, котрий, за відомою формулою Ж. Кокто, уже став класицизмом для подальших часів, ґрунтувався на фундаментальних положеннях некласичної (ідеалістичної, ірраціоналістичної) філософії, вироблених А. Шопенгауером, М. Штірнером, Ф. Ніцше (насамперед ідеться про „Народження трагедії з духу музики“), Е. Гартманом, А. Берґсоном, неокантіанцями, феноменологією Е. Гуссерля, пізніше — О. Шпенґлером, М. Гайдеґґером та їхніми численними послідовниками.

У найзагальнішому вигляді основними позиціями, котрі перейшли безпосередньо з некласичної філософії у художню практику, були апеляція до чуттєвої природи людини, а не до її розуму, ствердження примату споглядання над практичним освоєнням світу, несвідомого над свідомим: еволюція, причинність, об'єктивність виявилися „ключами“, що перестали бути придатними до реальности.

За слушними міркуваннями Й. Гейзінги, „диктат раціоналізму лишився у минулому, ми вже давно його переросли [...] Сам поступовий розвиток мислення навчив нас, що самого розуму буває не досить. Погляд на речі, глибший і різнобічніший за чистий раціоналізм, відкрив нам у цих речах додатковий сенс“[8].

[Щоправда, далі він не менш справедливо зауважує: „Але там, де мудрий здобуває новий сенс у вільнім та широкім судженні про речі, дурень знаходить лише виправдання новим нісенітницям. Воістину трагічний наслідок: почавши усвідомлювати обмежений характер старої раціональної схеми, сучасна думка водночас виявилася здатною засвоїти масу абсурдних істин, яким так довго чинили опір“[9]].

Отже, модернізм, бо про нього і йдеться, став „мистецькою релігією“ нинішнього століття, подарувавши йому безліч позареалістичних напрямів у пластичних мистецтвах, різні течії у музиці, пов'язані з кризою гомофонії; дадаїзм, літературу „потоку свідомости“, драматургію абсурду, концептуалізм; феномен „авторського кіно“ et cetera. Нарешті, безпосередньо на театрі він умістив революцію театрального простору, що відбулася зусиллями А. Аппіа та Е.-Г. Креґа; теорії А. Арто, лабораторний, методологічний, педагогічний доробок Є. Ґротовського, режисерську практику Ж.-Л. Барро, Ю. Шайни, Т. Кантора, А. Вайди, А. Щербана,

[7] Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда.— Москва, 1992.— С. 6.

[8] Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня // Homo ludens. В тени завтрашнего дня.— Москва, 1992.— С. 281.

[9] Там само.

П. Шеро, театральну антропологію Е. Барби, а також діяльність А. Жаррі, П. Клоделя, Ж. Кокто, Л. Піранделло, Ж. Жене, Е. Декру, Ф. Аррабаля, Ф.-Ґ. Лорки, М. Ґельдерода, Ю. Місіми, С. Мрожека та ін.*

Загалом XX сторіччя, ураховуючи й сучасний постмодернізм, позначене розпочатою модернізмом глибокою та тривалою рефлексією мистецтва з приводу себе самого та власних надбань. У ньому склалася ситуація, подібна до тієї, яку відбито в назві однієї з повістей Ф. Дюрренматта: „Спостерігання за тим, хто спостерігає за спостерігачами" — і так до безконечности. Свідченням того є активний розвиток останніми десятиліттями семіології, герменевтики, когнітивної лінґвістики, театральної антропології, психології творчости тощо. Зрештою, перехід критики з дисципліни обслуговуючої, вторинної стосовно художньої творчости у ранґ своєрідного окремого різновиду мистецтва, що має власну цінність та певні закони побутування, — явище того самого порядку.

Водночас симптомами самовідчуження культури слід вважати перенесення у ній основних акцентів з ідейно-змістової площини у сферу **технології**: мається на увазі ревізія мови, існуючих прийомів та методик, встановлення нових зв'язків тощо.

Абсолютного виявлення ця тенденція набула в теорії та практиці **постмодернізму** — глобальної, всеосяжної течії у мистецтві, яка є (чи вважає себе) останнім, отже, таким, що може тривати безконечно, етапом існування кількатисячолітньої культури людства, постепілогом до неї. Справедливіше навіть було б називати це просто посткультурою або постмистецтвом, оскільки не лише власне модернізм, а й класична культура підлягають тут відстороненню і, зрештою, перестаючи бути певною цілісною системою цінностей, перетворюються на набір першоелементів, придатних для вилучення з контексту й подальшого комбінування.

Постмодернізм[10], маючи своїм теоретичним субстратом структуралізм, представлений іменами Р. Барта, П. Паві, А. Юберсфельд та інших, і в світовідчутті, і в художній творчості (наведемо завеликий, але майже вичерпний стосовно головних параметрів явища, котре ми розглядаємо, фраґмент статті К. Степаняна „Реалізм як заключна стадія постмодернізму") „є наслідком та втіленням трьох основних світоглядних постулатів. Втрати віри у вищий сенс людського існування (Апокаліпсис або вже настав, або його взагалі не буде, поступовому рухові людського духу настав кінець, отже, щось нове в духовній сфері можна створювати лише з уламків старого). Дійсність є ірраціональна і така, що не піддається пізнанню, а відтак її буття та сенс мають таку саму, якщо не меншу, цінність, як міражі, фантазії, узагалі будь-які ідеї кожного з нас. І, врешті, не лише не може бути абсолютної істини, а й взагалі якоїсь ієрархії істин, усі люди існують у своєму особливому світі, і правда кожного (і в житті, і в межах художнього твору) є настільки істинна й важлива — чи неістинна й неважлива, як і правда

---

* Попри те, що багато митців, аж до Дж. Стрелера та П. Брука, продовжувало успішно працювати змодернізованими засобами, але у просторі значно традиційнішої системи цінностей, від духовних до власне мистецьких.

[10] Історію виникнення терміна див.: Кюнг Х. Религия на переломе эпох // Иностранная литература.— 1990.— № 11.— С. 223—229; Вельш В. „Постмодернизм": генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь.— 1992.— № 1.— С. 109—136.

будь-кого іншого... Безперечно, кожне з цих переконань окремо було притаманне людям і раніш, але в **сукупности** вони й визначають те, що можна назвати постмодерністською свідомістю"[11].

Безпосередньо в мистецькій практиці ця система поглядів та відчуттів реалізується через оперування готовими „культурними текстами" (причому маємо особливе функціональне зрушення у роботі з ними: чуже, усталене, поширене сприймається не просто цитатою, придатною для монтажу, а відсторонюється і подається як елемент „броунівського руху", в якому правлять бал випадковість та відмова від ідеї синтезу; всі минулі мови та коди тут — лише „клавіші"), у вигляді **переліку** як особливого способу побудови художнього світу загалом, поза будь-якою ієрархією, у зіставленні, але при категоричному запереченні встановлення будь-якої **співвимірности**. У цьому всеосяжному просторі все входить як частина в ціле, втрачаючи при тому власний „смисловий об'єм", перетворюючись на „уявне число". Постмодерністський естетизм у цьому сенсі є витвором настільки ж парадоксальним, наскільки й універсальним, бо „ніякий... здоровий глузд, ніякий андерсенівський хлопчик не в змозі захитати його, помітивши, що „король голий": постмодерністська гра миттю залучить до себе того, хто заперечує, як ще одну дійову особу"[12].

У найбільш загальному розумінні постмодернізм претендує на те, щоб являти собою **метамову** (оскільки жодна мономова вже не може забезпечити опанування реальністю) і, власне, закріплює стан руйнації норм як культурну норму. Проблема цінностей, що неминуче постає перед кожним мистецьким напрямом, розв'язується тут зняттям її як такої: будь-яка оціночна шкала і система критеріїв руйнуються раніше, ніж вони взагалі могли б виникнути, натомість висувається та реалізується на практиці принцип естетичного релятивізму.

Сучасний постмодернізм, ґрунтуючись на ідеї вичерпаности, смерти (культури, історії тощо), ніби завершує коло: мотиви й настрої початку століття набувають наприкінці крайнього, остаточного втілення.

Але, звичайно, він робить це на новому ступені, увібравши в себе досвід майже ста років, що минули. Тому між „класичним модернізмом" та постмодернізмом існують суттєві відмінності. Деміургічний пафос творення, що породжував певний оптимізм, поступився місцем песимістичному споглянанню за хаотичним вируванням стихій та першоелементів.

У більш „технологічному" розумінні різниця полягає у ставленні до **мови**. Усвідомлення модернізмом кризи традиційної мови мистецтва, її спустошености та зношености породило намагання звільнитися від неї, почати „з нуля", з „голої землі" мову нових первинних форм — музичних, пластичних, словесних, із використанням усіляких можливих архаїзмів. Постмодернізм, своєю чергою, звільняє себе від мови в інший спосіб: нерозбірливим прийняттям усіх, раніше несумісних, знакових систем, котрі в сумі дають Ніщо.

Нарешті, якщо модернізм будувався на намаганні автора звільнитися від раціоналізованого самоконтролю, на способах прориву всілякими ме-

---

[11] Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма // Знамя.— 1992.— № 9.— С. 232—233.

[12] Соколянский А. Театр правого полушария: Статья первая. Зона и Башня: Предварительные замечания // Петербургский театральный журнал.— 1992.— С. 14.

тодами до „іРеальности“, тобто реальности істинної, у побутовому існуванні прихованої від очей (у тому й тієї реальности, що міститься у самому авторові), то постмодернізм став, якщо скористатися формулою Ю. Лотмана, „художнім різновидом розумового експерименту“[13]. Перший з них був явищем елітарним, котре поступово залучало реципієнта до свого художнього простору, другий же, виробляючи із старих форм загальноприступну мову, є мистецтвом масовим, яке відверто оперує методом симуляції та „жанром“ кітчу.

Коли ми, врешті, звернемося до шляхів культури України у XX сторіччі (а наведений раніше історичний екскурс був необхідний для окреслення належного контексту, поза яким неможливо розглядати мистецькі явища), то побачимо, що в ній поєднання двох форм, в яких відбувалася самореалізація нового мистецтва — модернізму та постмодернізму, — набуває вигляду ледь не всеосяжного.

Адже з відомих причин Україна та інші країни колишнього СРСР були вилучені із загальномистецького простору якраз напередодні появи театральних концепцій А. Арто та формулювання екзистенціалістських теорій, тобто на злеті другої хвилі європейського модернізму між двома світовими війнами, й повертаються до його річища вже за тих часів, коли постмодерністські шукання стали невід'ємною частиною світового культурного процесу.

До того розвиток естетичної думки та подій у мистецькій практиці в Україні та інших європейських державах деякий час ішов загалом паралельно, синхронно: маємо на увазі творчість Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка на початку століття; авангард 1910—1920-х рр. у пластичних мистецтвах та літературі; учення В. Вернадського, зрештою, діяльність Леся Курбаса — загалом те, що потім назвуть „Розстріляним Відродженням“. Усе це, попри незаперечні національні ознаки та оригінальність, мало і певні аналоги в інших європейських культурах: мова ні в якому разі не про запозичення чи вторинність, а про спільність та єдність у світових рамках, згідно з іманентним загальним плином.

Своєю чергою, тоталітарний устрій хоч і ніс на собі безліч прикмет явно абсурдного характеру (і через це, певне, мав би стати „місцем“, комфортним для авангардного мистецтва), проте багато років успішно підтримував ілюзію цілісности й жорсткої структурованости світу. Отже, до тих знань, думок, відчуттів, настроїв, які виникли на Заході внаслідок тривалого й неоднозначного процесу, ми прийшли за короткий, шоковий відтинок часу. Тут трохи не вбивчий „подвійний ефект“ став наслідком того, що розпад — фактично по всіх напрямках — звичного життєвого устрою, соціальна катастрофа та пов'язана з цим тотальна криза цінностей припали якраз на період тривалої рефлексії культури наприкінці тисячоліття.

Розрив у природній спадкоємності призвів до того, що, існуючи у всесвітнім просторі постмодерністської свідомости, сьогоднішнє вітчизняне мистецтво не подолало неодмінних попередніх фаз свого тривання, котрі вже давно „відпрацьовані“ в європейській культурі, і робить це тепер, прискорено, приймаючи й засвоюючи модернізм поза його історичною динамікою як певну, вже усталену сукупність надбань.

---

[13] Лотман Ю. Культура и взрыв.— Москва, 1992.— С. 234.

Наслідком такого стану справ виявилося те, що нинішнє нове мистецтво (особливо театральне, бо тут найважче налагодити хоч якісь зв'язки, на відміну від живопису, музики, літератури, кіно, адже платівки, книжки, фільми, альбоми все ж час од часу проривалися крізь „залізну завісу") нині являє собою цілковиту мішанину, або, скажемо м'якше, вельми ориґінальний, навіть унікальний конгломерат. Тобто, за висловом О. Седакової, „твори, які протиставляють себе нещодавній офіційній версії мистецтва, стають позаісторичною сумішшю усього донедавна забороненого: архаїчного аванґарду, примітивної містики, раннього модернізму, низової культури [...]"[14]

Коли ж перейти безпосередньо до молодого театру, то від модернізму — якщо в найбільш загальному вигляді — він узяв позарозумові побудови, ірраціоналізм, сповідальність, потяг до „шаманства", до праджерел, до ритуалізації; принципи відсторонення, граничний суб'єктивізм авторського погляду, мотив „людини-провідника" (чи то глибинної власної волі, чи то волі вищої).

Водночас не менш наочними є тут і ознаки постмодернізму: загострення ігрової (у варіанті своєрідної „гри в бісер") природи театру, схильність до комбінаторики з посиленою „арифметичною" забарвленістю; відмова од встановлення будь-якої ієрархії цінностей, імморалізм — з погляду „еталонної моралі"; відчуття безглуздости, недоречности, вичерпаности життєвих і мистецьких форм та змістів, у ширшому розумінні — кінця історії, принаймні історії культури в її поступовості.

„Спадок" модернізму — елітарність нового театру: „у нас сполучення несумісного відбувається не у сприйнятті (як у „чистому постмодернізмі". — ***Г. Л.***) і навіть не у творенні, а у свідомості самого автора, і масове (за визначенням.— ***Г. Л.***) мистецтво твердо впевнене у своїй елітарності"[15].

Тут, зважаючи на спроби визначити молодий театр, що про нього йдеться як власне постмодерністський, треба погодитися з твердженням М. Айзенберґа: „Ми маємо, очевидно, розрізняти постмодернізм як напрям і — [...] як *ідеологему часу* (курсив наш.— ***Г. Л.***), у котрому всі ми так чи інакше перебуваємо. Це не тільки нова мода художньої практики, а й новий стан свідомости. Тобто перше — наслідок другого. Боротися з цим означає боротися з чимось у собі"[16].

Джерелами, що від них черпає свої сили (чи знесиленість?) новий театр, напевне, слід вважати:

1. Теорію „театру жорстокости" А. Арто. „Тільки жорстокість може до останку заперечити зображення того, що не можна зображувати [...] Але [жорстокість] — [...] ні в якому разі не в реальності. Уся кров та насильство є кров'ю та насильством у будуванні зображення, що руйнує зображення. А якщо [...] ми не пройдемо через ці катарсиси в наших власних душах [...] Або ви розігруєте все у своїй уяві й цим перемагаєте певні сили, або ці сили, кров та жорстокість будуть не в театрі, а в реальності"[17], — каже Арто. Ідеальний театр для нього — театр просторових по-

---

[14] Седакова О. Постмодернизм: усвоение отчуждения // Московский наблюдатель.— 1991.— № 5.— С. 14.
[15] Айзенберг М. Искусство равных возможностей // Там само.— 1991.— № 5.— С. 13.
[16] Там само.
[17] Цит. за: Мамардашвили М. Метафизика Арто // Там само.— 1991.— № 4.— С. 18.

будов та динаміки, а не словесного обміну інформацією; театр, котрий являє собою „одкровення, вихід на передову позицію, викидання назовні глибинної, потаємної жорстокости, через яку в конкретній людині та в суспільстві фокусуються усі збочені здібності розуму“[18]; це „ритуальне святилище із завісою, де через „тотальне видовище“ він (глядач.— *Г. Л.*) зможе прилучитися до первісних — космічних — стихій життєвости. Цей феномен нової театральности він назвав „трансцедентним трансом“[19]. Узагалі ж щодо Арто, за висловом С. Ісаєва, то „ми маємо справу не з вдосконаленим практикою методом, а лише з непевною сценічною метафізикою: напівфілософією, напівміфологією — Театру“[20].

[Тут можна зауважити, що Арто та його послідовники, мабуть, переоцінили „очисні“ можливості запропонованого театрові методу: множення жорстокости, можливо, не має межі, за якою настає катарсис, — навпаки, воно породжує ризик звикання, пригамовує вразливість і актора, і глядача, отже, психологічний ефект може виявитися цілком протилежним, що часто й трапляється на практиці].

Театральні ідеї Арто були пізніше своєрідним чином трансформовані в теорії „панічного“ (від імені давньогрецького двоєдиного за своєю природою бога Пана) мистецтва, створеній Ф. Аррабалем та іншими прихильниками цього напряму наприкінці 50-х — на початку 60-х років. У ньому теж усе оперто на вивільненні природного, прихованого, стихійного начала, непідвладного судові етики; на прояві цього начала в усій його повноті. Йдеться, якщо конкретніше, „про церемонію чи обряд, де діонісійство виявляється заздалегідь розрахованим та прискіпливо підготовленим актом [...] Театр має стати поетичною проекцією життя як такого, тобто проекцією „кошмару та його внутрішньої механіки“ [...] Аррабаль вніс сюди міфологеми Культури: [...] він жадає відображення „хаосу та плутанини життя“ саме у видовищі, а отже, він прагне ясности такого відображення як „всесвітнього твору“[21].

2. Методики Є. Ґротовського. Висновок П. Брука тут досить характерний та влучний: „Ґротовський як ніхто в сучасному театрі дослідив природу людського тіла в його фізичному й духовному існуванні“[22]. „Простір“ роботи Ґротовського з актором, з людиною як такою (а на цьому й робиться вирішальний акцент) дослідники „описують“ такими формулами: „**розробка**, а не руйнація“, „колективне душевне життя“, „оголеність внутрішніх процесів“, „духовна аскеза“, „тут не грають, а **живуть**“, „втілення ідеї транскультурного селища, монастиря культури, монастиря для творчості“ (на пізнішому, посттеатральному етапі — етапі „театру джерел“), „заворожлива непроникненість“; „елементів акторського ексгібіціонізму тут більше, ніж у традиційному театрі“; „психоаналітичний експеримент“, „сильний еротичний градус, [...] враження постійних взаємодій аґресії і капітуляції, садизму й мазохізму, офірування і покарання“ (усі висловлювання узято зі збірки „Театр Ґротовського“); „техніка відтворення людських афектів“. Останній вираз належить В. Гаккебушу, стаття якого

[18] Арто А. Театр и чума // Московский наблюдатель.— 1993.— № 5—6.— С. 11.
[19] Как всегда — об авангарде...— С. 60.
[20] Там само.— С. 59.
[21] Там само.
[22] Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи.— Москва, 1992.— С. 108.

„Вроцлавське диво“ (1971) напрочуд цікава тим, що абсолютно піддається екстраполюванню на вистави нинішнього молодого театру в баченні фахівців із більш традиціоналістськими установками й сталими уявленнями. Особливо показовим є такий фраґмент із роздумів В. Гаккебуша, що його варто навести, незважаючи на обсяг: „Глядач не може деякою мірою не підпасти під вплив справжнього відчаю або спазматичних вибухів радости, котрі йому досить правдиво відтворюють. Але фізіологічне насамперед виявлення емоційних станів неминуче визначає фізіологічний характер образности цього своєрідного театру. Ця образність суб'єктивна, образність недомовленостей, натяків, двозначних загадок та ребусів, вона не має об'єктивної цінности мистецтва. Зміст вистави можна зрозуміти зовсім інакше. Його символи можна розшифрувати більш довільним чином. Власне, тому це ще не театр, котрий, як відомо, передовсім є свідомим засобом спілкування між людьми“[23].

3. Наявний, безперечно, і вплив кінематографа (адже він був більш приступний), а також тих робіт А. Мнушкін, П. Брука, Дж. Стрелера та інших, котрі останнім часом з'явилися у нашому „просторі споживання“. Додамо сюди ще й безсумнівний вплив манери та мистецьких принципів Р. Віктюка, чиї роботи маємо можливість бачити „наживо“.

Безпосередній виток недавніх процесів у молодому театрі слід вбачати в режисерській та педагогічній практиці А. Васильєва, здебільшого в його „Школі драматичного мистецтва“ в Москві. З „васильєвської шинелі“ вийшов, за деякими винятками, чи не весь сьогоднішній „новий театр“; і В. Більченко, і О. Ліпцин, і В. Кучинський, і А. Жолдак є учнями Васильєва. [Якщо спробувати виявити глибше коріння цієї спадкоємности, можна дійти висновку: „джина“ новітнього театру „випустив із пляшки“ зовсім не Васильєв, а А. Ефрос; одним вектором, котрий узяв свій початок із цієї висхідної точки, став шлях Васильєва, іншим — шлях Віктюка; але не було б їх — все одно, напевне, з'явився би хтось, хто довів би „постефросівський“ театральний напрям до крайньої межі, „повінчав“ його з модернізмом та постмодернізмом, з апокаліптичними відчуттями, психологічними перевертнями й парадоксами епохи. Втім, ця тема, звичайно, потребує окремого дослідження.]

Щодо зв'язку з „васильєвською школою“, то багато хто вважає новітню практику молодого театру (й не лише в Україні) вторинною стосовно творчих здобутків метра, а отже, такою, котру не можна розглядати як цілком окреме, самозначуще явище в театральному просторі. Проте всі згадані раніше режисери вже досить давно працюють у професії цілком самостійно, й на наших очах їхні шляхи (у тому числі з Васильєвим) відчутно розійшлися.

Тож ідеї Васильєва, частково сформульовані у знаменитому своєрідному маніфесті „63“, та його методики, котрі певним чином засвоєно та трансформовано в діяльності молодого театру, безперечно, потрапили на добре підготовлений ґрунт — і в світоглядному, і в технологічному аспекті, особливо враховуючи загальне невдоволення „офіційною“ сценічною практикою.

Діяльність В. Більченка, О. Ліпцина, В. Кучинського, А. Жолдака, С. Проскурні, С. Кляпньова (меншою мірою Р. Мархоліа, С. Пасічника,

[23] Гаккебуш В. Вроцлавське диво // Культура і життя.— 1971.— 22 черв.

Г. Воротченко, М. Яремкова), котрі не лише постійно працюють чи працювали у структурі державних театрів, а й взагалі творчо самоздійснювалися у більш традиційний спосіб, котрий збоку вбачається і як гармонійний), на зламі 80—90-х років тривала в тому ж мистецькому просторі, в якому існували й творили свій театр їхні ровесники — В. Клименко („Мастерская Клима", Всеросійське об'єднаннння творчих майстерень СТД Росії (ВОТМ, Москва), О. Пономарьов (театр „Четнечет", Москва), М. Мокєєв (майстерня у ВОТМ, пізніше — театр „Улисс"), Б. Юхананов (постановки в рамках „Школи драматичного мистецтва", об'єднання „Театр—Театр", Майстерні театральної режисури, серія „спонтанних вистав"), В. Космачевський (вистави у ВОТМ; тут можна назвати й одного із засновників ВОТМ В. Мирзоєва, котрий створив кілька вистав із власною групою „Домино", виїхав за кордон, працював у тому ж ключі у власному театрі в Торонто, потім повернувся до Москви), О. Левінський (студія „Театр"), А. Праудін (на рубежі 80—90-х — єкатеринбурзький ТЮГ), А. Адасинський (театр „Дерево", Санкт-Петербурґ), Е. Грошевський („Театр реального искусства", Санкт-Петербурґ), а також старші К. Гінкас (постановки за Ф. Достоєвським у московському ТЮЗі), В. Барковський (Театр-студія „Дзе я?", потім — Театр-студія „Акт", Мінськ), О. Глубокова (вистави Театру флоту з Лієпаї (Латвія), постановки в експериментальних трупах у Москві), С. Кургінян (московський Театр-студія „На досках", що демонстрував видовища більш самодіяльного характеру, але надзвичайно показові за стилем та задумом) і, особливо, Ю. Погребничко (спектаклі керованого ним Молодіжного театру „На Красной Пресне", Москва).

Вистави, що народилися у той час в Україні, можна сказати, цілком вписувалися у цей контекст.

Однак неправомірним було б робити з цього висновок щодо запозичености ідей та прийомів, на яких оперто молодий театр, твердження про його неориґінальність тощо. Тут, безперечно, просто відбуваються спільні для усіх країн колишнього СРСР досить синхронні процеси, й подібні один до одного типи театрального мислення та видовища, вочевидь, породжуються подібними ж обставинами, свідомістю, світовідчуттям.

* * *

Хронологічно виникнення новітньої моделі театру, що її ми розглядаємо, сягає 1987—1988 рр. (суспільні процеси, котрі стали розгортатися трьома роками раніше, тільки тоді стали набувати невідворотного характеру) — часу легітимізації позадержавних театральних утворень, загалом — виходу назовні мистецтва „підвального" як за своєю географією, так і за світовідчуттям. Цей рубіж є досить формальним, однак, власне, саме він знаменує появу перших зразків нового театру в Україні: „Дон Жуана" О. Крижановського (Учбовий театр КДІТМу ім. І. Карпенка-Карого), „Моменту" А. Жолдака (мала сцена київського Театру ім. І. Франка); тоді ж розпочали свою діяльність Молодіжний театр (згодом імені Леся Курбаса) В. Кучинського у Львові та „Театральний клуб" О. Ліпцина в Києві.

Незвичність і, зрештою, „новизна" такого театру полягала в його відвертій опозиційності до усталених форм — форм театру та форм життя,

— поглядів на театр як на інститут, соціально, ідеологічно, узагалі в будь-який спосіб анґажований.

Митці, що про них ідеться, належать, знову підкреслимо, до останньої генерації, для якої фундамент світобачення вирішальною мірою сформувався ще в „минулому житті“, у застійні роки: звідси й проблеми з психологічною адаптацією серед новітніх життєвих цінностей, пріоритетів та стилів існування, котрі сприймаються не кращими за старі, яким теж чинився своєрідний внутрішній опір. Ці митці як особистості тривають у вкрай болісній ситуації зміни укладу, проте більшість із них аж ніяк не намагається свідомо та цілеспрямовано впливати на навколишню реальність, бодай би й лише театральну. При спільності відчуття перебування „на зламі“, у становищі водночас „пост-“ та „перед-“, де непевний нинішній момент, вочевидь, позбавлений вартісности, режисери новітнього театру майже не стикаються зі своїми попередниками по аванґарду та взагалі по художній опозиції.

Якщо брати безпосередньо XX сторіччя, то маємо тут і витворений „срібним віком“ принцип „театралізації життя“, і появу найрізноманітніших маніфестів та боротьбу угруповань, що тривала у різних формах фактично всю першу третину століття; і реформаторську діяльність режисерів-новаторів, скажімо, Леся Курбаса, котрий свого часу рішуче кинувся лікувати вражений хворобою хронічної (хоч часом і позірної, містифікованої) життєподібности театральний організм ін'єкціями світового досвіду та власних модернових пошуків, відчуваючи себе в річищі загального докорінного перебудування життя і відродження форм площадного театру, котрі вже мають у XX ст. свою власну багату історію, і руйнацію бар'єрів між витвором мистецтва та формами життя, що стала однією з визначальних ознак „класичного“ аванґарду, зрештою — театральну революцію „роздратованого покоління“ у середині століття (у СРСР — на рубежі 60-х років), яка, з одного боку, відкрила шлях на сцену умовності, метафоричності, новій образності, з іншого ж — під гаслом „Правди! Більше правди!“ — встановила певний баланс між театральними та позатеатральними істинами в намаганні повернути останнім незамулений, одвічний сенс. Тобто XX ст. у своїх найактивніших шуканнях виробило й запропонувало різні варіанти **взаємопроникнення** життя і театру, активізації ролі останнього у процесі „життєтворчости“.

Однак у 80—90-ті роки молоді митці прирікають „офіційний театр“ та усталені форми навколишнього життя доживати свого віку і вмерти природною смертю та йдуть при тому у внутрішню еміґрацію. Якщо двадцять років тому така форма особистого протесту була викликана незгодою з „подвійною мораллю“, що панувала у відокремленому від світу „залізною завісою“ суспільстві з ідеологічним тиском, абсурдністю політичної системи тощо, то тепер маємо справу загалом і з тотальною кризою довіри до реального, повсякденного життя як такого та індивідуальним опором йому за допомогою театру, котрий стає у такій „системі координат“ зовсім не „дзеркалом“ для суспільства, не „кафедрою“, не „збільшувальним склом“, не анатомією життєвого процесу чи пародією на нього, а своєрідним засобом обстоювання митцем його власної суверенности; замкненим, відокремленим од побутової реальности, майже сакральним простором, де тільки й можливі істинні (на відміну від спрофанованого „зовнішнього“, повсякденного) самоздійснення, самореалізація.

Звичайно, некоректно було б приписувати молодому театрові авторство цієї позиції: вона досить типова для світового новітнього мистецтва взагалі. Скажімо, за спостереженнями відомого дослідника з Німеччини В. Вельша, „характерним для концепції транс-аванґарду* є перш за все відмова од наріжного каменя аванґардистської теореми модерну, прощання із соціальним замовленням мистецтва. Митець уже не хоче бути естетичним підручним або пропаґандистом тієї чи іншої суспільної утопії“[24]. Підкреслимо, однак, оригінальність, незвичність таких засад існування митця принаймні для театру українського з його подеколи вимушеною, подеколи свідомою, але неодмінною заанґажованістю з боку ідеологічних настанов, однією з яких у нинішній соціополітичній та культурній ситуації видається і національна ідея.

Перебирання на себе певної суспільної місії, що відчували своїм обов'язком ледь не всі без винятку діячі українського театру від Котляревського до корифеїв, до того ж Курбаса, для сьогоднішніх молодих митців, схоже, стало синонімом несвободи. Свобода ж відчувається ними не сумнозвісною „усвідомленою необхідністю“, а радше „усвідомленою відсутністю необхідности“. Це, до речі, можна вважати природним реагуванням на багаторічне панування тоталітарних засад у всіх сферах життя. За слушним зауваженням того ж В. Вельша, в якому він наслідує французького філософа Ж.-Ф. Ліотара, „витоки та моральний пафос постмодерного мислення є антитоталітарним в принципі. Воно спрямоване проти абсолютизації будь-чого“[25]. Але подібне протистояння тоталітарному тискові, реалізоване в максималістському варіанті, переростає у протистояння повсякденній життєвій реальності як такій.

Ця реальність життя для творців новітнього театру поступилася місцем реальності мистецтва.

Новітній театр здебільшого вийшов „із підвалів“ та надто добре освоївся у рамках настільки ж „підвального“, майже сектантського світосприйняття, бо звичка до перебування у темряві, без сонячного світла — суто театральна, од часів виникнення театру-коробки — тут була вкрай загострена; до того ж „зміщення“ в ієрархії погляду та ракурсах зору не могли не призвести до формування деякою мірою викривленої стосовно „нормальної“ (або нормативної) картини світу. Тож театр та життя в уявленні митців, як звичайно, лишаються „двома речами несумісними“, категорично окремими одна від одної.

Наочне, майже еталонне ілюстрування цих поглядів — вистава „Театральний роман“ (київський Театр на Подолі). Всю багатофіґурність булґаковського твору інсценувальником та постановником С. Маслобойщиковим було зведено до двох персонажів: Автора, котрий переробляє на п'єсу свій роман, та Актора — збірного образу всіх людей театру, що з ними стикається Автор. Тобто діють „людина з життя“ та „людина з театру“, „життя“ і „театр“. І їхнє непорозуміння виявляється фатальним, це — окремі галактики. Між братовбивчою війною, чорним снігом, кров'ю на мосту та дивним світом куліс зі своїми незрозумілими для „чужинця“ стосунками й таємницями точок дотику немає і бути не може. У різних

* Термін, у даному разі тотожний поняттю „постмодернізм“.

[24] Вельш В. „Постмодернизм“...— С. 122.

[25] Там само.— С. 129.

площинах за засобами акторського існування на сцені тривають у просторі вистави виконавці: Автор — О. Крижановський — майже герой-неврастенік, із нюансованим, загостреним реагуванням та проживанням ситуації, Актор — М. Рушковський — абсолютно „масочний" персонаж, майже клоун, і за цією маскою людська сутність умисне й надійно схована; тож повноцінне спілкування, порозуміння між ними неможливе. Сповнений нестерпного болю монолог Автора у фіналі закінчується самогубством, а на „сцені" в руках Актора тим часом вистрілює хлопавка... Театр і життя, отже, апріорно різні світи, кожен з яких є незбагненний для іншого. У виставі смерть „знімає" цю суперечність, не розв'язавши її.

Тут маємо своєрідну трансформацію принципу „чистого мистецтва", якому віддали данину практично всі модерністи (починаючи з В. Вайльда, котрий сформулював його найбільш вишукано): згідно з ним сфера, у даному разі, театру видається особливою, недоторканою, і все, що потрапляє до неї, — за терміном Курбаса — „перетворюється" за вкрай специфічними законами. Під думкою М. Євреїнова про те, що ані кафедрою, ані храмом, ані трибуною, ані дзеркалом театр не має бути, а лише самим театром, чи під Курбасовою формулою щодо „вільного творення основи театру із тільки його власних засобів і тільки його психології"[26], певне, могла б підписатися і більшість сьогоднішніх молодих митців.

Хоча, треба визнати, останні уявляють собі стосунки між життям та театром значно складнішими й такими, що не вкладаються у просту опозицію: адже є, так би мовити, різне життя та різний театр. Відстоюючи театр глибоко особистий, не заанґажований ніким і нічим, окрім внутрішнього стремління його творців, вони не визнають театру, умовно кажучи, „традиційного" — з його закритістю, застиглими організаційними формами, принципами репертуарної політики, з його брехнею, квазіметафоричністю, псевдопсихологізмом, безатмосферністю та безóбразністю.

Так само, запобігаючи проникненню на театральну сцену того життя, що переобтяжене негараздами та політичним абсурдом; за висловом В. Набокова, пересічної реальности абстрактних ідей, загальноприйнятих штампів та газетних передових, молодь намагається вчинити прорив до життя істинного, від зовнішніх — до глибинних форм його самоздійснення, до змістів навіть екзистенціальних. „Усе [...] сховано за якимись нашаруваннями — за вихованням, звичками, соціальними настановами, — каже, наприклад, В. Більченко. — І людина себе не доживає. Звідси вічне очікування якогось іншого — правильного життя. Та насправді все те, що здається тимчасовим, проміжним — і є нашим життям, тут, зараз [...]"[27] У зв'язку з цим не обійтися без посилання на ідеї апостола нового театру А. Васильєва стосовно органічного зв'язку „життя-життя" та „життя-театру", їхнього взаємопроникнення і злиття, діалектики „замкненої" та „розімкненої" структур дії; „природного театру" та його гаранту — імпровізаційного начала, і взагалі — цінності неповторної імпровізації, котра, власне, перетворює театр на різновид життєтворчости. (Саме такий фундамент існував у виставі В. Більченка „Постріл в осінньому саду" за „Вишневим садом" А. Чехова в Експериментальному театрі-студії: у сце-

[26] Курбас Лесь. „Березіль"...— С. 207.

[27] Більченко В. Валерій Більченко: Мене цікавить подія з людиною // Український театр.— 1993.— № 4.— С. 15.

нах приїзду-від'їзду режисер вибудував на кону максимально правдивий і мінімально впорядкований, майже натуралістичний потік життя.)

Усе це могло б стати темою для окремих роздумів — ми ж підкреслимо тільки, що молодий театр став театром значно менш „реалістичним" за своїми формами, однак значно „реалістичнішим" у суті, ніж театр „старий", звичний і усталений. Під реалістичністю у даному разі розуміється те, що у просторі молодого театру в тому чи іншому вигляді, але неодмінно, знаходило свій відбиток усе отримане або неотримане за його межами; нереалізовані бажання, відсутні чи втрачені можливості, виснажливі сумніви, утома і знесиленість, зрештою, ностальгія за „непрожитим життям", за чимось таким, що, може, ніколи й не існувало насправді, але стало невід'ємною (та начебто й надлишковою у жорстко регламентованому світі) „фіґурою пам'яти".

У світі, де все насичене відчуттям доживання до певної межі, лишається тільки перебирати уламки колишнього життя. Спогади-сповіді, спогади-самокатування — саме на цьому фундаменті було побудовано, скажімо, більшість вистав „Української робітні", „Я" за Ж. Кокто і М. Хвильовим та „Дюшес" за Д. Джойсом О. Ліпцина в „Театральному клубі", „Сни" за Ф. Достоєвським В. Кучинського у львівському Молодіжному театрі ім. Леся Курбаса, деякі епізоди з „Моменту" А. Жолдака та особливо з „Таємниці" С. Бережка й С. Пасічника за новелами В. Винниченка (мала сцена „Березіль" харківського Театру ім. Т. Шевченка).

У цьому розумінні безперечно програмною стала вистава „Археологія" В. Більченка за О. Шипенком (київський Молодіжний театр). Її світ був світом „бомжів" як у безпосередньому, так і в непрямому значенні цього поняття, — людей, котрі з власної волі чи з певних обставин лишилися поза соціальними структурами та регламентаціями. Світом дивних — в обивательському розумінні, майже „ні про що" — розмов, котрі виникали невідомо звідки і йшли в нікуди. Світом необов'язковости та незавершености, поліваріантности, хай би й тільки гіпотетичної. Зрештою, світом піску та старих газет, де від минулого (читай — від життя) зосталася лише стара кінострічка, на якій уже нічого не можна розібрати. А у вальсі фіналу всі ці дивні персонажі раптом з'являлися у вишуканому білому вбранні і виявлялося, що вони — прекрасні. Чи було це останнім спалахом світла перед проваленням у небуття або віднайденням, нарешті, вічної гармонії, недосяжної у наявній реальності та в реальній відчуженості — від інших, від себе, від власного життя?.. — Хтозна... У всякому разі, „Археологія" лишилася у пам'яті театралів виставою-прощанням — режисера та акторів — зі самими собою, незнаними, зі своїми ілюзіями, з дитинством (навіть не власне з дитинством, а зі світлими спогадами про нього). Своєрідним маніфестом втраченого покоління „вісімдесятників". Маніфестом, котрий „весь — безконечне прощання"[28] — саме така формула, вжита критиком О. Мінкиним стосовно знаменитих „Трьох сестер" Ю. Погребничка в Москві, напрошується і щодо „Археології".

Але програмною ця вистава виявилася лише тою мірою, якою у ній відбився стан режисерської та акторської свідомости й самопочування у певний момент. Так само програмним можна було б назвати „І сказав Б..."

---

[28] Минкин А. Не судьба!.. // Огонек.— 1991.— № 27.— С. 23.

того ж режисера (автор і театр ті самі) — спектакль, що з'явився двома роками пізніше й зафіксував певну динаміку особистости постановника. Подібну динаміку можна було б простежити також щодо будь-кого іншого з режисерів, про яких ідеться, — В. Кучинського, О. Ліпцина чи С. Проскурні.

Механізм тут, очевидно, такий: хронічна недовіра до навколишньої реальности (театральної, побутової, соціальної — будь-якої) породжує надмірне прислухання до самого себе, до своїх рефлексій та фантазій, до власного внутрішнього світу — чи того, що вважається внутрішнім світом.

Театральний твір стає у такій системі світобачення особистости та її уявлень про світоустрій украй суб'єктивізованою, індивідуалізованою та своєрідною **матрицею** цього внутрішнього світу, плодом духовного самопочування митця, бо істинною реальністю тут виступає насамперед та, котра міститься у самому творцеві, в його світосприйнятті та відчуттях, у свідомості — найчастіше запаленій, позбавленій стійких орієнтирів, розколеній епохою дисгармоній, власними комплексами та суперечливими душевними порухами: „сон розуму" в даному разі — майже за Ґойя — теж породжує монстрів; це монстри комплексів, прихованих бажань, потаємних образ...

У цей спосіб народжується „я" — театр, театр авторський — у тому розумінні, що він є безпосереднім результатом самовивертання назовні його деміурга-режисера. Слушну думку висловила з приводу російських взірців такого театру критик М. Дмитревська: „За міру тут править довільна предметна система, що існує в індивідуальній свідомості того, хто її оприлюднює"[29].

При цьому градація — від структурованого ізсередини в досить приблизний спосіб „потоку свідомости", де вистава стає дзеркалом цієї розкладеної по голосах індивідуальної* свідомости, що борсається у лабетах власних суперечностей (О. Ліпцин, А. Жолдак, деякою мірою і В. Кучинський) і до більш традиційно сценічно вибудуваних варіантів, в яких, однак, усе теж має свій початок безпосередньо й ледь не винятково у власних порухах та імпульсах режисера (В. Більченко у виставах у КМТ, Р. Мархоліа, С. Пасічник, С. Кляпньов, С. Маслобойщиков та ін.).

Парадокс, однак, у тому, що чим більше „авторським" виступає такий театр, тим, відповідно, більше в ньому „**індивідуальне** безсвідоме" поступається місцем якраз „**колективному** безсвідомому" (коли скористатися термінологією К. Юнґа), хоча якраз „колективности", „загальности", „усереднености" творці цього театру намагаються уникати.

Тобто у прагненні максимальної **самореалізації** режисер, урешті-решт, не стільки розкривається як особистість, скільки **розчиняється** у власній рефлексії, яка, зважаючи на іманентну загострену чутливість митця, являє собою відображення рефлексії, так би мовити, загальної, позаособової.

---

[29] Дмитревская М. Что делать, Владимир? — Не знаю, Константин // Театр.— 1989.— № 8.— С. 73.

* Чи, умовно кажучи, „колективної", якщо мати на увазі створену С. Бережком та С. Пасічником етюдним методом „Таємницю" або той „драматургічний театр вільного акторського існування", що його вибудовував А. Черкасов.

Зневіреність, шукання опори в хисткому світі, безконечна втома, яку часто намагаються подолати в сумнівний спосіб віднайдення штучних подразників, ще й апокаліптичні марення кінця тисячоліття притаманні сьогодні окремій людині й водночас являють собою домінуючі, „змістотворчі“ настрої епохи загалом. Головний з цих настроїв — суто постмодерністське відчуття себе **„після життя“** (або „поза життям“) та тотальної знекровлености, вичерпаности (**„усе вже було“**) навколо.

Молодий театр на зламі 80—90-х років уже ледь не повністю поглинув ці відчуття. Стан „після кінця світу“ був закріплений, скажімо, у виставі „Гра життя та смерти в покритій попелом пустелі“ О. Балабана (Український музично-драматичний театр-студія класичної п'єси, Київ). Події у п'єсі Х. Ловінеску відбуваються „на голій землі“, де недавньою велетенською катастрофою винищено все, що можна було б віднести до власне „життя“, і в цій порожнечі лишено доживати тільки кількох людей. Режисер доводить цю ситуацію до краю, руками одного з персонажів вбиваючи у фіналі вистави — всупереч п'єсі, в якій цього не трапляється, єдину серед героїв жінку: цим остаточно унеможливлене взагалі будь-яке майбутнє, будь-яке продовження життя, хоч би останнє слово й доводилося брати в лапки.

Подібні ідеї можуть впроваджуватися на кону й у більш завуальованому вигляді, але так чи інакше витвори молодого театру часто ставали такими собі „написами в руїні“, якщо скористатися формулою Лесі Українки, розгорнутою у просторі-часі хронічною рефлексією на тлі класичної культури та власного, небагатого ще досвіду. Рефлексією, привід для якої уже втратив свій первісний сенс, тим часом, як ланцюжок висновків, що автоматично стають джерелами для нових побудов, продовжується до безконечности (бо така, за твердженнями психологів, природа будь-якої рефлексії). Але рефлексія ця є достатньою мірою відчужена — начебто автори-режисери спостерігають себе збоку, ставлячи експеримент на собі, на акторах і глядачах.

* * *

Зазначені ідейно-психологічні настанови, що на них ґрунтувався молодий театр, набули в нім практично-сценічного втілення щодо визначальних параметрів театральної вистави (сюжет, конфлікт, жанр, композиція, засоби акторського існування, стосунки з глядачем тощо).

Однак невипадково, говорячи про цю модель театру, ми вживаємо переважно минулу форму дієслів. Річ у тім, що, вельми потужно „вибухнувши“ на зламі 80—90-х, вона вже в середині 90-х практично перестала існувати в розглянутому вигляді.

Її сліди, ознака виродження певного світовідчуття, були наявні в першій після тривалої перерви виставі А. Жолдака „Не боюся сірого вовка“ за п'єсою Е. Олбі „Хто боїться Вірджінії Вулф?“ (незалежний проект, 1995), але дві подальші постановки — „Швейк“ за Я. Гашеком (1996; тут Жолдак зазначений як продюсер, а номінально режисером є М. Гринишин) та „Кармен“ (1997) — побудовані вже більше на комерційно-маскультових засадах.

Після тріумфальних, проте вже давніх „Забав для Фауста“ (остання частина трилогії за „Злочином і карою“ Ф. Достоєвського), де акторське

авторство О. Драча було відчутніше за постановочну волю В. Кучинського, керований останнім Театр ім. Л. Курбаса часто перебував за кордоном; у подальших виставах („Апокрифи“ за Лесею Українкою та „Вишневий сад“ А. Чехова) більше займався апробацією різних естетичних режимів, ніж дбав про кінцевий результат; так і не показав на батьківщині в завершеному вигляді останню роботу — „Камінного господаря“. Після своєрідних „звітних гастролей“ до свого десятиріччя (Київ, травень 1998 р.), він через фінансові та організаційні негаразди фактично переживає відчутну внутрішню кризу. Тож В. Кучинський пробує себе в умовах „старого“ репертуарного театру, О. Драч працює у Києві.

Останньою повноцінною режисерською роботою В. Більченка був „Постріл в осінньому саду“ за А. Чеховим (1994). Далі він виступив режисером напівімпровізаційної вистави „Східний марш“, опертої на акторських етюдах, та опери Д. Бортнянського „Фенікс“ у стінах Києво-Могилянської академії, яка відбулась один раз; потім виїхав за кордон, і планів щодо подальшої роботи в Україні не має.

Переважно за кордоном перебуває також О. Ліпцин. Після досить вдалих робіт 1996 р. („Стара“ за М. Гоголем—Д. Хармсом і третя редакція вистави за „Уліссом“ Д. Джойса) він на сьогодні здійснив в Україні лише два разові проекти, жоден з яких не вийшов за рамки експлуатації колишніх, уже заяложених прийомів.

На організаційну діяльність щодо регулярних міжнародних фестивалів „Мистецьке Березілля“ та різних гастрольних проектів, повністю відійшовши від власної сценічної творчости, переключився С. Проскурня; на роботу на телебаченні — Г. Воротченко, на навчання на режисерському факультеті Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського — С. Пасічник. Зовсім покинули режисерську діяльність К. Степанков-молодший (після „Бельведеру“ за А. Дяченком у Театрі-студії „Бенефіс“ — Центрі сучасної експериментальної драматургії, 1994) та С. Маслобойщиков (щоправда, останнім часом він успішно працює за первісним фахом — театрального художника). Сумнівними за мистецькою якістю є роботи Є. Морозова в керованому ним Театрі інтиму (!) „Візаві“ (дві вистави за п'ять років). У Німеччині тепер живе і працює А. Критенко. У 1996 р. припинив своє існування Український музично-драматичний театр-студія класичної п'єси під керівництвом О. Балабана, який до того встиг заявити про себе виставами за М. Метерлінком, М. Ґільдеродом, Е. Йонеску, О. Пушкіним та ін.

Натомість у режисуру вступила нова ґенерація, яка прийшла вже не з „підвалів“ і одразу потрапила на професійну сцену державних театрів (адже більшість колишніх „аванґардових“ студій або припинила своє існування, або набула державного статусу).

До того ж і сам час істотно змінився.

Тому й вистави молодших Дмитра Богомазова, Юрія Одинокого, Дмитра Лазорка, Євгена Курмана (усі — Київ), Аттіли Віднянського (керівник берегівського Національного угорського театру ім. Д. Ійєша на Закарпатті), Андрія Бакирова (Чернігів) побудовані на трохи інших світоглядних та естетичних засадах, але, звичайно, досвід попередників також відіграє неабияку роль. Показовий у цьому розумінні шлях Д. Лазорка, який від вирішеної цілком у модерному дусі, проте потужної й згармонізованої „Олесі“ М. Кропивницького (1994, Театр драми і комедії, Київ), уперто

просувався у бік дедалі більшого анатомування драматургічної та сценічної структури, дійшовши краю у наскрізно апокаліптичному „Войцеку" Г. Бюхнера (Молодий театр, Київ, 1997) — такому собі сомнамбулічному балагані в царині розтрощеної свідомости, де хронічна рефлексія перемагала будь-яку спробу потужного структурування. Цей „Войцек" цілком міг би бути витвором О. Ліпцина чи С. Проскурні початку 90-х. Але якщо попередня ґенерація на рівні такого світо- й самовідчуття загалом лишилася, то нова долає його як сходинку й рухається далі. Інша вистава того ж Д. Лазорка — „Ти, якого кохає душа моя" за п'єсою Н. Птушкіної „Ягничка" (Театр драми і комедії, Київ, 1998) — імпресіоністичний етюд в естетичних контурах кінематографічної „нової хвилі", наділений, попри всю кінцевість змістів, неабияким вектором позитивізму, — переконливе свідчення того.

У найбільш загальному вигляді можна стверджувати, що „ревізію" метафізичних засад і сценічних прийомів, здійснену наприкінці 80-х — у першій половині 90-х, завершено. Як розвиватиметься далі в Україні „режисерський театр" — питання, на яке дослідники відповідатимуть уже в прийдешньому тисячолітті.

Hanna LYPKIVS'KA

NEW UKRAINIAN THEATRE OF THE LATE 80s — EARLY 90s: THE POSTMODERN IDEOLOGÈME OF CONSCIOUSNESS AND ITS REFLECTION IN A STAGE ARTIFACT

At the end of the 1980s and the beginning of the 1990s a new generation of producers emerged within the Ukrainian theatre, whose creative activities were closely connected with the postmodern consciousness ideologeme. Having profoundly revised the basic parametres of the performance (relations with primary literary source: principle factors of producer's construction in a performance conception of Man on the stage [actor, personage]; interrelationships with the spectator), the producer's theatre of the new type destroyed these canon conceptions and relationships without proposing an integral positive model. It appears, however, to be quite natural for an epoch of the crisis of global ideas and total paradigmatic transformations. The subject of our research comprises a number of performances; and the developmental dynamics of both concrete artistic individuals and artistic grouping during the last decade.

ЛІТОПИС ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТИ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ. 1854—1934 РОКИ. КОРОТКИЙ ВАРІАНТ

Видатна українська артистка Марія Костянтинівна Заньковецька посідає почесне місце у вітчизняній історико-театрознавчій літературі. Їй присвячено кілька монографічно-біографічних видань (П. Руліна, Н. Богомолець-Лазурської, С. Дуриліна), а також її ім'я фіґурує у численних мемуарах про театральне життя кінця XIX — початку XX ст.

Група наукових співробітників Музею Марії Заньковецької уперше зробила спробу представити зірку українського театру через документально-історичний матеріал у „Літописі життя і творчости М. К. Заньковецької". Основою для нього послужили документи, що зберігаються у фондах Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України (далі — ДМТМК України). Їх доповнено знахідками з різних архівів та матеріалами історико-театрознавчої літератури. Запропонований тепер обсяг публікації дає можливість представити лише короткий варіант цієї праці, де події особистого і мистецького життя артистки подані за хронологічним порядком по роках і місяцях.

Тут простежується географія усіх театральних колективів, з якими виступала Заньковецька, а також увесь її репертуар через прем'єри.

Представлені в цій публікації документи сприятимуть подальшому з'ясуванню місця і ролі Заньковецької у мистецькому і суспільному житті України. Національне коріння її духовности й обдарування привертало до неї особливу увагу і любов усієї нашої літературно-мистецької та наукової еліти. Адже ж до її оточення належали родини Косачів, Лисенків, Старицьких, Коцюбинських, Тобілевичів, Богомольців, Грушевських, Заболотних тощо.

У літописі вперше йдеться про зв'язки Заньковецької з такими людьми, як Б. Грінченко, М. Вороний, Л. Старицька-Черняхівська, М. Грушевський, С. Петлюра, С. Єфремов, С. Русов та ін.

Особливі взаємини склалися в артистки з українськими письменниками, що писали для сцени наприкінці XIX — на початку XX ст. Вони позначились на діяльності двох поколінь драматургів, таких як М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Леся Українка, Л. Яновська, С. Черка-

сенко. Своїм обдаруванням вона стимулювала їхню творчість, збагачувала сценічним вирішенням образи, і це впливало на концепцію вистави.

Науковці музею досліджували цю проблему і підготували окрему публікацію.

Де б не грала видатна українська артистка, завжди до неї була привернена увага всіх провідних критиків її доби. Їх спостереження і висновки відкривають у ній актрису психологічного театру, що тільки-но набирав сил у Європі. У таких театральних столицях, як Петербурґ і Москва, місцеві журналісти, пишучи про феномен обдарування і високу майстерність Заньковецької, називали її „українською Дузе", бо саме вона, українська актриса, як і велика італійка, зробила рішучий крок у нову мистецьку еру. Недаремно ж, коли в 1902 році В. Мейєрхольд організував у Херсоні театр із чеховським репертуаром, то він запрошував до нього саме нашу Заньковецьку.

Високі оцінки її виступів за межами України ще раз свідчать про те, що вона своєю грою приносила визнання національної духовної своєрідности, високої художности, культури, інтеліґентности вітчизняного театрального мистецтва.

У літописі робиться спроба звернути увагу на особливості психології творчости митця як важливий аспект в аналізі творчої палітри актора.

Зіставлення фактів особистого життя і творчого процесу проливає світло на природу її драматичного обдарування. Передусім це стосується взаємин із Миколою Садовським, складних і повних суперечностей. Цих людей єднали двадцять сім років спільного особистого і творчого життя. Своїм мистецтвом вони підтримували один одного і доповнювали. Водночас болючими переживаннями від цих взаємин живились трагічні струни обдарування М. Заньковецької, на що свого часу звернув увагу її учитель М. Кропивницький. Ось чому ми вважали за потрібне широко використати листування М. Заньковецької і М. Садовського.

У процесі роботи над матеріалами для літопису виникало багато труднощів, зокрема, у встановленні дат. Навіть величезна кореспонденція з її архіву рідко датована. Крім того, хотілося б представити театрально-естетичні позиції самої Заньковецької через її висловлювання. Та вона не залишила ні спогадів, ні щоденників. Довелося скористатися її інтерв'ю, опублікованими у пресі, тощо.

Науковці Музею Марії Заньковецької зібрали матеріал для розширеного варіанта літопису, а також підготували чимало оригінальних документів (листи, адреси, вітання, газетні рецензії, спогади тощо), історичні та теоретично-наукові записи деяких аспектів її творчого процесу та біографії, які чекають на публікацію. А до того часу з ними знайомиться громадськість Києва на наукових читаннях під назвою „М. Заньковецька та її час", які щорічно проводяться у музеї.

Наталія БАБАНСЬКА,
Галина ГАЛАБУТСЬКА,
Кияна ШЕВ'ЯКОВА

Умовні скорочення часто вживаних видань і архівів

Автобіографія М. З.— Коротка біографія артистки Державного народного театру Марії Костянтинівни Заньковецької // ДМТМК України, ф. р., № 91138 1—2.

Богомолець-Лазурська Н.— Н. Богомолець-Лазурська. Життя Марії Заньковецької.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961.

Богомолець-Лазурська Н. Рукоп.— Н. Богомолець-Лазурська. М. Заньковецька. Спогади і дослідження (машинописний варіант) // ДМТМК України, ф. р., № 2231.

Василько В.— В. Василько. Микола Садовський та його театр.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962.

Василько В. Спогади.— В. Василько. Спогади. Рукописний варіант. — Т. 1—2 // ДМТМК України, ф. р., № доп. ф. 3904, 3905.

Василько В. Щоденник.— В. Василько. Щоденник.— Т. 1, 4, 5 // ДМТМК України, ф. р., № 10369, 10373, 10374.

Вінок спогадів.— Вінок спогадів про Заньковецьку.— К.: Мистецтво, 1950.

Волик Н.— Н. Волик. Записки про М. Заньковецьку // ДМТМК України, ф. р., № 4277.

ДМТМК України, ф. р.; ф. пр.; ф. ф.; ф. а.— Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України, фонд рукописів, фонд програм, фонд фото, фонд афіш.

Дурилін С.— С. М. Дурилін. Марія Заньковецька.— К.: Мистецтво, 1955.

Дурылин С.— С. Дурылин. Мария Заньковецкая.— К.: Мистецтво, 1982.

Заньковецька М. К.— М. К. Заньковецька.— Державне видавництво „Мистецтво", 1937.

Інститут літератури.— Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

Кропивницький М. Збірник.— Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів.— К.: Мистецтво, 1955.

Лазурський В.— В. Ф. Лазурський. Марія Костянтинівна Заньковецька в Одесі. 1915—16 рр. // ДМТМК України, ф. р., № 2223.

Леся Українка.— Леся Українка. Твори: У 5 т.— Т. 5.— К.: Державне видавництво художньої літератури, 1956.

Літопис І. Карпенка-Карого.— О. С. Цибаньова. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І. К. Тобілевича).— К.: Дніпро, 1967.

Меженко Ю.— Ю. С. Меженко. Матеріали до історії українського передреволюційного театру // ДМТМК України, ф. р., № 1822.

М. З.— Марія Заньковецька.

МКЗ— Марія Костянтинівна Заньковецька.

О'Коннор-Вілінська В.— В. О'Коннор-Вілінська. Лисенки й Старицькі.— Львів, 1936.

Послужний список М. Тобілевича.— Послужной список прапорщика Н. Тобилевича. 1882 год // Російський державний військово-історичний архів, ф. 400, оп. 17, спр. 4542.

Послужний список О. Хлистова.— Полный послужной список капитана Свеаборгской крепости А. А. Хлыстова, 1882 года // Російський державний військово-історичний архів, ф. 400, оп. 12, спр. 13053.

Потапенко В.— Вяч. Потапенко. Спогади про Український театр // Річник українського театрального музею.— К., 1929.

Проценко Ф.— Федір Проценко. Мистецькі спомини.— Ніжин, 1993.

Пулинець О.— Олександр Пулинець. Матеріали про життя і творчість М. К. Заньковецької // Записки Ніжинського інституту народної освіти.— 1929.— Кн. 9.

РДІА— Російський державний історичний архів у Санкт-Петербурзі.

Рулін П.— П. Рулін. Марія Заньковецька.— К.: Рух, 1929.

Сабінін Л.— Л. Сабінін. 45 років на сцені.— К.: Мистецтво, 1937.

Садовський М.— М. К. Садовський. Мої театральні згадки.— Харків; Київ: Державне видавництво України, 1930.

Саксаганський П.— П. Саксаганський. По шляху життя.— К.: Державне літературне видавництво, 1935.

Старицька-Черняхівська Л.— Л. Старицька-Черняхівська. Відгуки життя // Театр.— 1940.— № 11—12.

Старицький М.— Михайло Старицький. Твори: У 8 т.— К.: Дніпро, 1965— Т. 8.

Тобілевич Б.— Б. Тобілевич. Панас Карпович Саксаганський.— К.: Видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957.

Тобілевич С.— Софія Тобілевич. Мої стежки і зустрічі.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957.

УДТ— Український драматичний театр.— К.: Наук. думка, 1967.— Т. 1.

УРЕ— Українська Радянська Енциклопедія.— К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1977—1983.— Вид. 2-ге.

ЦНБ— Центральна наукова бібліотека ім. В. Вернадського, від. рукописів.

Чаговець В.— Всеволод Чаговець. Життя і сцена.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956.

Чаговець В. М. З.— В. Чаговець. Марія Заньковецька.— К.: Мистецтво, 1949.

Чехов А.— А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Серия вторая.— Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949.

Яворницький Д.— Д. И. Яворницкий. Воспоминания. Художественное наследство.— Москва, 1949.— Т. 2.

ТЕКСТ ЛІТОПИСУ

1854

Липня, 23. У селі Заньках Ніжинського повіту в родині Адасовських[1] народилась остання сьома дитина: „В метрической книге Нежинского уезда села Занек Николаевской церкви за тысяча восемьсот пятьдесят четвертый год под № 24 июля двадцать третьего числа значится: у помещика Коллежского Секретаря Константина Константиновича, сына Адасовского и законной его супруги Марии Васильевой дочери, оба православные, родилась дочь Мария, окрещена пятого числа“. (РДІА, ф. 1343, оп. 16, спр. 577, с. 95.)

„Будинок, в якому народилась дівчинка, утопав у зелені. Він виходив у сад, в липову алею, насаджену руками її батьків. Алея вела просто до ставка з крутими берегами. Цей ставок обсаджений стрункими пірамідальними тополями [...] За ставком дерева густішали, і сад переходив у гай, на узліссі якого звичайно сіяли коноплі [...]“ (Богомолець-Лазурська Н.[2] Життя Марії Заньковецької, с. 6).

1857

„М[арія] К[остянтинівна] говорила, що її сценічна діяльність розпочалась з 3 років, коли її з цукерками на якомусь родинному святі внесли на таці. Вона говорила, що вона пам'ятає, що їй треба було спокійно лежати, я впевнена, що вона вже тоді зробила відповідний вираз обличчя, як вона говорить, „грала" і мала великий успіх". (Волик Н.[3] Записки про М. Заньковецьку, с. 50.)

„Діти Адасовські дістали, як на той час, вільне виховання: вони більшу частину дня перебували на повітрі, гралися і дружили із селянськими дітьми [...] Вдалося якось і маленькій Мані піти, ніким не поміченою, за ворота своєї садиби. Поминувши село, вона вийшла в поле і помітила щось, до того часу небачене, — то привільно розташувався циганський табір [...] Повернулася додому зовсім гола, лише з панчішкою на одній нозі". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 5.)

1859

„5 років М. К. віддали на навчання в сусіднє село — Кошелівку. Дівчинка вона була дуже рухлива". (Волик Н., с. 6.)

„Освіту свою М[арія] К[остянтинівна] спочатку здобула в приватній школі Арендаренка в Кошелівці (на Ніжинщині), а потім у гувернанток, і нарешті в Чернігівському пансіоні С. Ф. Осовської[4]. Але оповідають, що деякий час вона вчилася ще й в Ніжині, у пансіоні німки Шель". (Пулинець О. Матеріали про життя і творчість М. К. Заньковецької, с. 177.)

1861

Лютого, 12. У Чернігові відбулося відкриття українського аматорського театру. Засновник — байкар Л. Глібов. Серед аматорів були М. Вербицький[5], у майбутньому вчитель і наставник М. З., історик О. Лазаревський, подружжя Марковичів[6].

Перша вистава — „Наталка Полтавка", до якої уперше в Україні було надруковано афішу рідною мовою. (УДТ, с. 178.)

1864

З десяти років М. З. продовжила своє навчання. „Освіту получила в м. Чернігові в дворянськім пансіоні Осовської". (Автобіографія М. З.)

„Училась М[ария] К[онстантиновна] в частном пансионе Осовской в Чернигове. В это время в Чернигове жила ее тетка Александра Васильевна Маркевич (Нефедьева в девичестве) с мужем, служащим в окружном суде, Александром Ивановичем. Жили в своей усадьбе [...] М[ария] К[онстантиновна] все праздники проводила у них". (Волик Н., с. 8.)

„З учителів, як завжди з любов'ю, згадувала Марія Костянтинівна, найбільший вплив мав на неї Микола Андрійович Вербицький, свідомий українець і поет". (Рулін П.[7] Марія Заньковецька, с. 12.)

„Одного разу він [М. А. Вербицький] загадав дівчаткам монолога Антігони[8] й визвав Маню Адасовську. Вона продекламувала з таким захопленням і драматизмом, що клас завмер.

У пансіоні Маня уперше почула, що вона талановита. З великим успіхом виступила у шкільній виставі, коли їй було 10 років. Грала бідну дів-

чину, що заблудилася в якомусь темному страшному лісі". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 12.)

„Ще будучи пансіонеркою, я брала участь в учнівських виставах і звернула увагу всіх учителів, які радили мені прохати своїх батьків віддати мене до театральної школи, але по існуючим тоді поглядам і тенденціям традиційних дворян на акторів про це не могло бути й мови". (Автобіографія М. З.)

„Десяти лет в пансионе я уже не только играла, но (страшно сказать) сочиняла пьесы-пародии на своих милых воспитателей и наставников". (У М. К. Заньковецкой // Биржевые ведомости.— 1912.— 16 марта.)

„Один з учителів пансіону мав дуже ревниву жінку, що турбувалась за нього навіть тоді, коли давав він свої лекції дівчатам, і не соромилася заглядати у класні вікна; наслідком цього були голосні бешкети, що за них знав увесь пансіон. Отже, й склала Марія Костянтинівна разом зі своєю товаришкою Марією Марковичкою невеличку п'єску „Шалабан і Шалабаниха", що виводила на світ ці відомі всім сцени. Марія Костянтинівна грала головну роль — ревнивої жінки, потішаючи своїх гладачів сценами гніву, обурення і істерики". (Рулін П., с. 13.)

1866

Діяльність аматорського театру в Чернігові заборонена. (УДТ, с. 179.)

1869

„[...] Адасовський мав чудового баритона, у Мані в 15 років виявилося гарне меццо-сопрано і вони з батьком співали старовинні дуети". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 21.)

1870

„Маючи шістнадцять років, Маня закінчила пансіон і прагнула вступити до консерваторії — вчитися співу. Але батьки не відпускали її на навчання". (Богомолець-Лазурська Н., с. 12.)

„На шістнадцятому році життя М. К. [Марія Костянтинівна] зовсім розцвіла і розвинулася фізично. Це була струнка, середня на зріст граціозна дівчина. Вона мала карі очі, пушисте темне волосся, чудові зуби і надзвичайно ніжну шкіру. Брови рівними високими дугами зводилися над очима. З очей випромінювалося світло духовної обдарованості, що робило дівчину привабливішою від першої-ліпшої красуні". (Богомолець-Лазурська Н., с. 9—10.)

„На ніжинських виставах з Манею познайомився молодий офіцер Хлистов". (Богомолець-Лазурська Н., с. 12.)

1871

Відновлено діяльність аматорського театру в Чернігові. Поставлено п'єсу К. Тополі „Чари". (УДТ, с. 179.)

1874

Після закінчення пансіону М. З. бере участь в аматорських виставах.

„Невеликий гурток, що скупчувався коло тодішнього „предводителя

дворянства“ Раковича[9], влаштовує аматорські вистави на користь бідного студентства, і Марія Костянтинівна бере в них активну участь. Репертуар легенький — комедії-оперетки та водевілі: „Дядюшка из Тамбова“ (М[арія] К[остянтинівна] грає тут якусь балерину-співачку), „Вспышка у домашнего очага“, „Дочь русского актера“ — знаменитий водевіль Григор'єва. Нарешті виставляють „Наталку Полтавку“, М[арія] К[остянтинівна] грає чільну роль Наталки“. (Рулін П., с. 14—15.)

1875

Травня, 11. В Заньках відбувся шлюб М. Адасовської з дворянином Тамбовської губернії штабс-капітаном артилерійської бригади Олексієм Антоновичем Хлистовим (1.9.1854—...). В 1870 році він закінчив 3-тє Військове Олександрівське училище, був кавалером ордена Станіслава 3 ступеня. (Послужний список О. Хлистова, с. 25.)

1876

Травня, 16. Підписано т. з. Емський акт — розпорядження царського уряду, спрямоване на утиски української культури; він доповнював Валуєвський циркуляр 1863 р. За цим указом заборонялося ввозити з-за кордону українські книжки, видавати оригінальні твори українською мовою і перекладати з російських та іноземних мов, не дозволялися театральні вистави українською мовою. Цей акт був підписаний імператором Олександром II в місті Емсі (Німеччина). На підставі цього указу припинили свою діяльність українські театральні гуртки. (УРЕ.— 1979.— Т. 4.— С. 298.)

1877

Квітня, 12. Розпочалася російсько-турецька війна за визволення Болгарії від османського турецького ярма. (УРЕ.— 1983.— Т. 9.— С. 486.)

„От 12-го апреля 1877 года по 17 сентября 1877 года находился в походах и делах против турок“. (Послужний список О. Хлистова, с. 25.)

Квітня, 20. „В кампании 1877—1878 годов находился в походе и делах против турок [...] с 1877 апреля по 1878 августа 18“. (Послужний список М. Тобілевича[10], с. 32.)

Серпень. Героїчна оборона Шипки. (УРЕ.— 1983.— Т. 9.— С. 486.)

„В ночь с 11 на 12 августа 1877 года [М. Тобілевич] в бою на Шипкинском перевале“. (Послужний список М. Тобілевича, с. 35.)

Вересня, 21. О. Хлистов за відзнаку в бою 3 липня при фортеці Нікополь нагороджений орденом св. Анни 3 ступеня з мечами і бантом. (Послужний список О. Хлистова, с. 23.)

Жовтня, 8. Чоловіка М. З. О. Хлистова переведено на службу в бендерську фортечну артилерію. (Послужний список О. Хлистова, с. 23 зв.)

1878

Січня, 26. О. Хлистов прибув до місця призначення у фортецю Бендери. (Послужний список О. Хлистова, с. 24.)

„Після мандрівок слідом за чоловіком (Поділля, Київ, де наприкінці війни лікувався її чоловік), Марія Костянтинівна оселяється у Бендерах“. (Рулін П., с. 15.)

Лютого, 19. Підписання Сан-Стефанського мирного договору. Цей день вважається днем визволення Болгарії від турецького ярма.

Лютого, 19 — серпня, 18. М. Садовський пересувається зі своїм полком по Бессарабії і на деякий час зупиняється у фортеці Бендери. (Послужний список М. Тобілевича, с. 34, 36.)

Саме в цей час і відбулася перша зустріч М. З. з М. Садовським. Вона стала вирішальною подією у житті майбутньої актриси. „Йому вона віддала без жалю всю силу своєї прихильности, поглибленої спільністю інтересів і взаємною талановитістю". (Богомолець-Лазурська Н., с. 20.)

Травня, 9. „За отличие в деле против турок награжден знаком отличия военного ордена и серебряной медалью на Георгиевско-Андреевской ленте [...]" (Послужний список М. Тобілевича, с. 30—31.)

Під час перебування у Бендерах М. З. вчиться співу, бере участь в аматорських виставах.

„Дружина одного з військових — Єсипова, учениця відомого Еверарді, допомагала Марії Костянтинівні вчитися співу. А далі збирається цілий гурток музик і співаків, що влаштовує вечірки та концерти". (Рулін П., с. 15.)

„В одному з концертів було вирішено поставити „живі картини", в яких висвітлювалися, звичайно, патріотичні теми, пов'язані з минулою війною [...] На цей раз Марія Костянтинівна вирішила сама поставити „живу картину" [...] Ось вона сіла на землю, без слів колисаючи своє дитя. Але це не дитина. На простягнутих руках у неї обгоріле поліно. З великою скорботою вона то притискає це поліно до грудей, то простягає вперед, благаючи про захист своєї дитини". (Дурилін С., с. 64.)

„Згадуючи [...] багато років пізніше, М. К. Садовський говорив: „Здавалося, ніби я заглянув у безодню, з дна якої, з надр земних, на мене блиснув дивовижний самоцвіт, і такого самоцвіту ще на землі не бувало. У цьому творчому етюді закладено було джерела для дальшої невичерпної творчости. Тут тобі й Оксана[11], і Олена[12], і Маруся[13], і Софія[14] [...] для кожної своє зернятко... І обгорілий пеньок замість немовлятка — ми його знову побачили у „Глитаї" на вершині трагізму [...] Одно слово — перед нами в той знаменитий вечір спалахнув вогонь Прометея. Геній!" (Чаговець В.[15] Життя і сцена, с. 32.)

„З приїздом на відпочинок до Бендер професійної акторки з трупи Милославського[16]—Кочевської[17] і розпочалися аматорські вистави. Іде драма „Роковой шаг" (Ф. Карєва); Марія Костянтинівна грає у чільній ролі — якоїсь княгині чи баронеси. Знов величезний успіх, знов розмови про те, що єдиний її шлях — на сцену. Качевська навіть пропонувала телеграфувати до Одеси Милославському, запевняючи, що таку акторку він візьме до своєї трупи на яких завгодно умовах". (Рулін П., с. 15.)

„Як приїхав в Бендери відбувати військову службу — а це було після Турецької війни в 1878 році, я вже поступив в Житомирський 56-й піхотний полк „вольноопределяющимся", якраз повернувся із війни в той же полк прапорщик Тобілевич, а потім і донині преславний наш артист Микола Карпович Садовський. Молодий, красивий, до кісток українець і з чудовим голосом-підбаском. Коли він співав, то в багатьох блищали сльози на очах. У нього був такий приємний голос і так він характерно співав, такі робив чисто музичні форшлаги, що й справді зачаровував усіх. На той час була в Бендерах Марія Костянтинівна Хлистова, жінка гарматно-

го полковника[18] при фортеці, згодом наша гордість — Заньковецька. Там же при тій фортеці був і офіцер Юрій Іванович Косиненко, потім відомий артист і режисер у трупі Михайла Петровича Старицького. І ось, з дозволу командира полку Микола Карпович улаштував декілька аматорських вистав, в яких брали участь сам Микола Карпович, Марія Костянтинівна, її чоловік, мій брат-офіцер і я. Грали якусь російську п'єсу, а потім „Наталку Полтавку". Микола Карпович співав Петра, Марія Костянтинівна — Наталку, її чоловік — Виборного. Потім — „Москаля-Чарівника", але далі командир полка заборонив". (Потапенко В.[19] Спогади про Український театр, с. 157—158.)

Серпня, 18. М. Тобілевич виїжджає до Києва на навчання у піхотне училище. (Послужний список М. Тобілевича, с. 30.)

1879

Червня, 1. М. Тобілевич повернувся у свій полк, де перебував по 7 листопада. (Послужний список М. Тобілевича, с. 30 зв.)

Листопада, 7. М. Тобілевич переведений до Одеси в юнкерське піхотне училище. (Послужний список М. Тобілевича, с. 30 зв.)

Листопада, 18. О. Хлистов із дружиною виїжджає на 2 місяці у відпустку на Чернігівщину. (Послужний список О. Хлистова, с. 23.)

1880

Січня, 17. О. Хлистов повертається з дружиною з відпустки в Бендерську фортецю. (Послужний список О. Хлистова, с. 23.)

Жовтня, 16. О. Хлистова звільнено з посади командира роти Бендерської фортеці за станом здоров'я. Він від'їздить на лікування разом із дружиною. (Послужний список О. Хлистова, с. 24 зв.)

[Осінь] М. Тобілевич перебуває у Києві.

„За кордоном батьки наші пробули щось близько двох років. У 1880 році пізно восени приїхали батьки до Києва і найняли помешкання на Прорізній вулиці. Прийшов до нас уперше і М. Садовський. Тоді він ще й не думав про артистичну кар'єру, був офіцером, ходив у військовій формі. Яка це була весела удатлива людина! Ми його страшенно любили! Він грав на губах, удаючи бубна, якісь молдавські танці, оповідав різні анекдоти, та як оповідав! В очах, в кожному русі його так і грав талант! А коли він згадував про свої військові пригоди — моторошно ставало". (Старицька-Черняхівська Л.[20] Відгуки життя // Театр.— 1940.— № 11.— С. 23.)

1881

Лютого, 16. М. Тобілевич звільнений у відпустку до вирішення загального питання про запас. (Послужний список М. Тобілевича, с. 30 зв.)

Березня, 1. Вбивство народниками імператора Олександра II. (УРЕ.— 1982.— Т. 7.— С. 522.)

Квітня, 8. О. Хлистов наказом переведений до Свеаборзької фортеці. (Послужний список О. Хлистова, с. 24 зв.)

Червня, 21. О. Хлистов прибув до Свеаборга на посаду командира 3 роти. (Послужний список О. Хлистова, с. 24 зв.)

Із Бендер подружжя Хлистових приїхало у відпустку до Ніжина. Далі переїзд у Фінляндію. (Чаговець В. М. З., с. 55.)

„Незабаром Хлистова перевели у Фінляндію, у фортецю Свеаборг [...] У Марії Костянтинівни з'явилася можливість їздити до Гельсінгфорса[21] і брати уроки співу в місцевому відділенні Петербурзької консерваторії, у професора Гржималі. Професор був захоплений голосом і музикальністю нової учениці. Він визнав у неї меццо-сопрано і з великою любов'ю почав працювати з Марією Костянтинівною, пророкуючи їй блискуче майбутнє оперної співачки". (Богомолець-Лазурська Н., с. 14.)

Жовтня, 16. Циркулярне розпорядження імператора Олександра III в доповнення Емського акта, за яким українські вистави можна виставляти за цензурованими п'єсами з особливого дозволу начальства. (УДТ, с. 135.)

Листопад. Українські вистави починають грати у трупі Г. Ашкаренка[22] з участю М. Кропивницького[23], М. Садовського в Кременчуці. (УДТ, с. 188.)

„Півтора року Марія Костянтинівна вчилася у Гржималі, досягла успіхів; про неї знали вже поза межами тісного кола. Як згадувала Марія Костянтинівна, пропонував їй директор гельсінгфорської Опери Ребінс анґажемент і, не зважаючи на те, що вона не мала свого репертуару, обіцяв їй гарну платню". (Рулін П., с. 17.)

1882

Січня, 10. В Києві розпочалися гастролі трупи Г. Ашкаренка з участю М. Кропивницького і М. Садовського, які тривали до 7 лютого. (УДТ, с. 188.)

„Настало 10 січня. Вже скрізь були наліплені афіші з оголошенням, що в театрі Бергоньє почнуться вистави „російсько-малоруської" трупи Ашкаренка [...] Глянули навколо — театр повнісінький, скрізь по ложах майоріло українське вбрання, стьожки, намиста, вишивані сорочки [...] Ложа Косачів теж звертала на себе увагу — і Олена Пчілка[24], і діти — Леся[25] і Миша[26] були в гарному українському вбранні [...]

[...] публіка надзвичайно щиро зустріла українських артистів. Для неї це були не тільки актори, це були громадські діячі [...] доля українському театру таки всміхнулася на світанку його життя. Мов богатирі з казки, виступали на українській сцені першорядні таланти — Кропивницький, Садовський, Заньковецька, Карпенко-Карий, Саксаганський. Мало сказати — геніальні артисти, вони були глибоко народні генії, вони не вдавали із себе народних типів у побутових п'єсах, вони були ними і в п'єсах історичних. Здавалося, старовинні портрети вийшли зі своїх рам, зійшли на сцену. Хто вчив їх? Ніхто. Хто міг цього навчити? Ніхто. Хто читав їм лекції? Ніхто і ніхто. Це сама історія скристалізувалася у них і ожила". (Старицька-Черняхівська Л., с. 24.)

„Коли востаннє впала завіса після третьої дії, публіка не наважувалася розходитися. Їй шкода було покидати театр і пережиті враження. У пригнічених московським духом українців серце тьохнуло радісним почуттям. Ось воно, наше стародавнє і рідне. Воскресло тут на сцені і з'явилось так, як би й не вмерло". (О'Коннор-Вілінська В.[27] Лисенки й Старицькі, с. 38.)

„На честь артистів-земляків кияни влаштували вечерю. Серед гостей була і старша сестра Марії Костянтинівни Лідія з чоловіком. Кропивницький почав нарікати, що ось, мовляв, він пише п'єси, а героїнь нема кому грати, немає справжньої артистки на драматичні ролі. Микола Карпович

Тобілевич... зауважив на це: — От була б артистка, та не знаю, де вона. Я грав у Бендерах із дружиною одного артилериста. Вона чудово грала. Голос надзвичайний, та загубив її з очей.

Лідія Костянтинівна одразу ж догадалася, про кого йдеться, і дала Садовському адресу Хлистових. Тоді Садовський [...] написав до Хлистова листа [...]" (Богомолець-Лазурська Н., с. 15.)

[Вересень] „Вернувшись до рідного города Єлизавету, ми з М[арком] Л[укичем] почали думати про те, щоб зібрати українську трупу на другу зиму. Зробили реєстр усіх тоді відомих аматорів і понаписували їм запросини. Між іншими я згадав про М. К. Заньковецьку, з якою я, коли служив у війську в м. Бендерах, грав кілька аматорських спектаклів, і вона вже тоді справила на мене страшенне враження як незвичайно талановита людина". (Садовський М., с. 9.)

„[...] прийшов од М. К. Тобілевича — тоді вже Садовського — лист, в якому пропоновано Марії Костянтинівні вступити в нову трупу, що її формував тоді М. Кропивницький". (Рулін П., с. 17.)

„[...] Дело вот в чем: Кропивницкий хочет набрать труппу, чтобы объехать все города России, как-то Киев, Харьков, Одессу. Труппу специально малорусскую [...] я с ним разговаривал об вас и он поручил мне сообщить Вам, — можете ли Вы по получении его телеграммы приехать? Условия он предлагает на первый месяц 200 руб. и то потому, что я ручаюсь за Вас, как за хорошую актрису; и полубенефис в сезон (сезон предполагается до поста). А потом Вы можете получать и больше жалованья". (З листа М. Садовського до М. З. [Єлизаветград, вересень 1882 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 275.)

[Осінь] М. З. пише лист-відповідь М. Садовському.

„Ну, друже, что же мне Вам написать, каким золотом усеять письмо — русским или финским, должно быть финским, так как я живу в Финляндии. Что же, я человек правдивый, а посему и пишу правду, страна тутешняя мне очень понравилась [...] Буду читать, работать, любоваться природой и изредка посещать Оперу, так как оная здесь имеется. Вы пишете, что Кропивницкий спрашивает мои условия, вот они: дорога в оба конца, во втором классе, и 80 рублей разовых. Приеду дебютировать в русских и малороссийских ролях все равно, на два спектакля; если понравлюсь публике, условия на месте. Деньги высылать в Свеаборг. А засим жму Вашу руку, остаюсь преданная Вам, Ваш друг Мария Хлыстова". (З листа М. З. до М. Садовського. Свеаборг [вересень—жовтень 1882 [р.] // ДМТМК України, ф. р., № 798 вид.)

[Жовтень] М. З. виїздить із Свеаборга до Києва, далі до Єлизаветграда.

„Восени 1882 року вона повинна була зустрітися у Києві з трупою Кропивницького, [...] в кишені лежить виданий чоловіком „вид" на проживання строком на три місяці [...] У Києві Марію Костянтинівну спіткало розчарування: трупи тут не було. Товариство, залишивши Марії Костянтинівні свій маршрут, перекочувало в Єлизаветград [...] До Єлизаветграда приїхала о 7 годині вечора. На вокзалі її зустрів Садовський і відразу запропонував їхати на квартиру М. Л. Кропивницького [...]

Другого дня вона була збентежена іще більше: Кропивницький запропонував їй для першого виступу на сцені зіграти майже безсловесну роль старої баби Зачепихи у його власній драмі „Дай серцю волю, заведе в не-

волю" [...] Але Садовський, який давно знав обдарованість Марії Костянтинівни, обурився і домігся, щоб їй для першого дебюту доручили роль Наталки в „Наталці Полтавці" І. Котляревського.

Треба було скласти афішу. Виникло питання, під яким прізвищем з'явиться на ній Марія Костянтинівна. Згадавши рідне село — Заньки, вона обрала собі сценічне ім'я Заньковецька [...]" (Богомолець-Лазурська Н., с. 16—18.)

Жовтня, 27. Перший виступ М. З. у трупі М. Кропивницького.

„Первый малорусский спектакль „Наталка Полтавка" — предполагавшийся 25 октября, пройдет сегодня. Нам передавали, что Кропивницкий, желая достигнуть полного ансамбля, при котором эта пьеса редко идет на сцене, — поджидал артистку Заньковецкую, которая прибыла только вчера и сегодня исполняет роль Наталки". (Театральная заметка // Елисаветградский вестник.— 1882.— 27 окт.)

„Мой первый дебют на украинской сцене был в Елисаветграде [...] в труппе товарищества Кропивницкого. Я выступила в „Наталке Полтавке". Я волновалась в первом действии. Я не слышала своего голоса, когда пела „Віють вітри". За кулисами я от волнения упала и помню, как заволновались все вокруг меня: Михальчи[28] подносил мне капли, Карпенко-Карый[29] — вина. Во втором действии я уже овладела собой и твердо вела свою роль". (М. Заньковецкая // Голос Юга.— 1914.— 20 апр.)

„М. Заньковецкая дебютировала в Елисаветграде, и хотя дебюты ее были вполне удачны, но, очевидно, она сама была недовольна ими и хотела после пяти спектаклей бросить труппу, едва уговорили ее остаться по крайней мере на месяц под условием бросить потом сцену, когда ей угодно". (З незакінченої статті І. К. Тобілевича про М. З. // Рулін П., с. 19.)

Жовтня, 27 — листопада, 4. Виступи М. З. в Єлизаветграді у трупі М. Кропивницького. Ролі — Наталка („Наталка Полтавка" І. Котляревського), Галя („Назар Стодоля" Т. Шевченка), Ярина („Невольник" за Т. Шевченком), Зачепиха („Дай серцю волю..." М. Кропивницького) // Елисаветградский вестник.— 1882. — Окт.—ноябрь.

„На одній з останніх репетицій п'єси [„Невольник"] він [М. Кропивницький] так розчулився, що заплакав, зняв бірюзовий перстень і зі словами: „Заручаю тебе, Марусю, зі сценою, тепер мені є для кого писати драми", надів його на палець Марії Костянтинівни". (Богомолець-Лазурська Н., с. 18.)

Листопада, 2. Ярина („Невольник" за Т. Шевченком). В перший раз. (Театр и музыка // Елисаветградский вестник.— 1882.— 29 окт.)

Листопад. Гастролі М. З. з трупою М. Кропивницького в Полтаві, 5 вистав. (Кропивницький М. Збірник, с. 390.) Нова роль М. З. — Уляна („Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка) // Дурилін С., с. 84.

Листопада, 30 — грудня, 21. Гастролі М. З. з трупою М. Кропивницького в Києві. Нові ролі: Олена Думівна („Не ходи, Грицю, та й на вечорниці" В. Александрова); Галочка („Щира любов" Г. Квітки-Основ'яненка), Хвеська („Кум-мірошник" Д. Дмитренка) // Заря.— 1882.— Дек.

Листопада, 30. Відкриття гастролей. „Наталка Полтавка" І. Котляревського. М. З. — Наталка. (Заря.— 1882.— 2 дек.)

„Звилась завіса і на сцену вийшла молодесенька дівчина, струнка, надзвичайно гарна. Вся постать її вабила до себе чимось ніжним, хорошим, граціозним — „женственным" [...] З початком дії виростала й артистка:

вже в її голосі бриніли ті чудові металеві ноти, що захоплюють, як найкраща музика, серце глядача [...] Чим більше опановувала собою артистка, тим голосніше лунав її чудовий голос, а коли вона заспівала „Чого вода каламутна" — весь театр уже був за неї". (Старицька-Черняхівська Л. 25 років сценічної діяльности М. К. Заньковецької // Рада.— 1908.— № 12.)

„Заньковецька має слабкий, але дуже симпатичний голос та помітно добру гру. Деякі місця п'єси провадить вона з захопленням". (Заря.— 1882.— № 268 // Рулін П., с. 21.)

„На початку осені приїздили до нас Садовський та Заньковецька. Ми вперше побачили її. Треба сказати, що вона робила велике враження і не на сцені. Вона була гарна, не бездоганна красуня, але чи не краща за красуню, в неї були чудові темні очі, вони грали, мов чорні діаманти, чарівлива ухмілка і божественний голос, низький, глибокий і вібруючий. Співала Марія Костянтинівна теж прекрасно і була дуже музикальна". (Старицька-Черняхівська Л. Біографія Старицького[30] // Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, ф. 15, од. зб. 160.)

Грудень. М. З. і М. Садовський відвідують родину М. Старицького.

„Увечері вітальня Старицьких обсаджена головним чином театральними діячами [...] Ось нова особа: на софі поруч із Софією Віталівною[31] сидить молода пані, тихенько, струнко, у скромній чорній суконці, з вузенькою червоною стьожкою в темному волоссі. То Заньковецька. Садовський поглядає на неї розчулено і розказує усім, що молода артистка має великий талант і милий голос, і якби не така полохлива на сцені, то дала б далеко більше того, що виявляє. Марія Костянтинівна тільки всміхається, сидячи нерухомо на софі [...] Почалася розмова про театр, про п'єси, про окремі яви. Михайло Петрович [Старицький] сів за піаніно і став награвати деякі уривки пісень, танків. Марія Костянтинівна встала зі свого місця і підійшла ближче. Він заграв із „Чорноморців": „Із дому йду — товченики, й додому йду — товченики..." Заньковецька підвела з виразним рухом голову, притулила до грудей руку і заспівала. Враз злетіла її нерішучість. Вона зробила сміховинний влучний жест і розсмішила всіх.

„О! — вигукнув Михайло Петрович, — це буде Цвіркунка!" (О'Коннор-Вілінська В., с. 43—44.)

Грудня, 3. Хвеська („Кум-мірошник" Д. Дмитренка). В перший раз.

„Пані Заньковецька чудово виконала роль бойкої та хитрої „хохлушки" [...] З п. Заньковецької обіцяє стати видатна артистка; комічні ролі даються їй найкраще". (Заря.— 1882.— 5 дек. // Рулін П., с. 22).

Грудня, 28. Початок гастролей М. З. з трупою М. Кропивницького в Чернігові. (Кропивницький М. Збірник., с. 391.)

1883

Січня, 1 — січня, 21. Продовження гастролей М. З. з трупою М. Кропивницького в Чернігові. Нові ролі: Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького), Оксана („Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького), Феня („Майорша" І. Шпажинського) // Рулін П., с. 23).

Січня, 11. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького). В перший раз. (Заря.— 1883.— 13 янв.)

„Важку ролю (Олена, „Глитай, або ж Павук") грала п. Заньковецька. Різноманітні відтінки страждання, якими живе ця роля, знайшли свій ви-

раз в її нервовій, гарячій грі. Артистка мала величезний успіх, хоч це й коштувало їй справжньої неприємности і справжньої гістерики на сцені [...]" (Заря.— 1883. — 18 янв. // Рулін П., с. 23.)

Січня, 21. Оксана („Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького). В перший раз.

„З чарівною привабливістю та щирістю виконала вона роль Оксани і в сцені рішучої розмови з матір'ю Бориса захопила весь зал". (Заря.— 1883.— 28 янв. // Рулін П., с. 23.)

Січня, 26 — лютого, 27. М. З. з трупою М. Кропивницького у Харкові. Нові ролі: Ївга Цвіркунка („Чорноморці" М. Старицького), Пріська („По ревізії" М. Кропивницького) // Харьковские губернские ведомости.— 1883.— Янв.

У Харкові продовжує роботу над образом Олени („Глитай, або ж Павук"). „Доводилось мені від самої Марії Костянтинівни чути, що довго міркувала вона над тим, з якого моменту починає божеволіти Олена в „Глитаї", і навіть їздила з професором-психіатром Коваленським[32] у божевільню, щоб там до цілком життьових картин придивитися". (Рулін П., с. 93.)

„М. К. вражала публіку сильним чудовим голосом. Але, на нещастя, у перший рік праці на сцені вона дістала в Харкові під час епідемії дифтерит, після якого голос значно погіршився, а решту, за виразом артистки, „з'їла драма" [...] І вона якось з сумом говорила мені: „Після мого втраченого голосу мене не задовольняють нічиї співи. Може, недобре так говорити про себе, але це правда — голос у мене був дивовижний, я плачу по ньому, як по передчасно і безповоротно загиблому таланту [...]" (Богомолець-Лазурська Н., с. 14.)

Березень. Гастролі М. З. з трупою М. Кропивницького в Києві.

„[...] Кропивницький привіз свою нову п'єсу „Глитай, або ж Павук" [...] З першою появою це нова З.: певна артистка в кожному своєму русі, правдива, жива. На ній справжня селянська сорочка, кубового ситцю спідниця, прикручена на стані вовняним плетеним поясом, дрібне намисто на шиї, черевики, хоч і не цілком етнографічні, але вже близько до правди. Все це робить добре враження.

Дійшли до високо-трагічного моменту: героїню розлучають з улюбленим чоловіком. Вона кинулась за ним, і от, порушуючи всі принципи сцени, розтявся такий розпучливий голосний крик, що у всіх похололо в душі, це був не театр, а правда. Глядачі дивилися на сцену, ошелешені враженням. Такого вони ще не бачили і не сподівалися. В антракті переходили із льожи в льожу висловити свої незвичайні враження.

Серед публіки тільки і чутно було: — Оце Заньковецька! Оце артистка! Оце наше цінне придбання!"

„Чорноморці" у прекрасній переробці Старицького з музичними точками Лисенка, з божественною Цвіркункою-Заньковецькою.

Ось за лаштунками чути її заливчастий дзвінкий сміх, і вона виступає на сцену весела, трохи напідпитку, плескаючи в долоні і крізь сміх виспівуючи:

— Повадився журавель, журавель...

[...] От затягла Цвіркунка, розплітаючи Марусі косу, сумної весільної, і весь театр тихо зажурився". (О'Коннор-Вілінська В., с. 52—53.)

Квітня, 11. М. Кропивницький в листі до М. З. з Єлизаветграда пише, що організувати гастролі в Києві (Боярці) не вдалося, а у Воронежі про-

понують хороші умови. (Лист М. Кропивницького до М. З. 11 квітня 1883 р. // ДМТМК України, ф. р., № 551.)

Квітня, 14. М. З. в Заньках.

„Сього числа дружина відставного підполковника Марія Костянтинівна Хлистова пожертвувала в церкву Святе Євангеліє в 8-у частину листа". (Священик Михайло Петрушевський. Парафіяльний літопис Чернігівської єпархії Ніжинського повіту, села Заньок // Чернігівський обласний архів, ф. 1415, оп. 1, од. зб. 147[33].)

Квітня, 21 — травня, 31. М. З. з трупою М. Кропивницького в Харкові. Нових ролей нема. (Южный край; Харьковские губернские ведомости.— 1883.— Апр.—май.)

Квітня, 21. М. Кропивницький подарував М. З. свою фотокартку з написом: „Капризній, трошки гарній, трошки придзиґльованій, трошки добрій Марії Костянтинівні Заньковецькій (Хлистовой) Марко Кропивницький. 21 квітня 1883 р. Харків. (М. Заньковецька, с. 171.)

Липня, 4—31. М. З. із трупою М. Кропивницького в Ростові-на-Дону. (Кропивницький М. Збірник, с. 392.)

Липня, 7. Сотничиха пані Марія („Гаркуша" О. Стороженка). Перша згадка у пресі про виконання М. З. цієї ролі. (Листок об'яв.— 1883.— 14 лип.)

Серпня, 15. Керівником трупи стає М. Старицький. (Кропивницький М. Збірник, с. 393.)

Серпня, 15 — вересня, 5. М. З. із трупою М. Старицького в Одесі. Нових ролей нема. (Одесский вестник; Одесский листок; Новороссийский телеграф.— 1883.— Авг.—сент.)

„[...] Способностью забывать свое личное „я", отрешаться от сцены в высокой степени обладает госпожа Заньковецкая. Надобно видеть эту артистку, чтобы вполне понять, как может крестьянка любить, страдать, минутами „дурачиться" и мстить „зраднику" до самозабвения, до гибели. И вот эти-то моменты глубокого трагизма с особенной нервозностью и силой передает г-жа Заньковецкая. В 3 акте „Глитая" вы видите перед собой не артистку, а живую Олену, женщину, постепенно переходящую от безумного горя к невеселому гнетущему пьяному веселью. В драме „Доки сонце зійде..." г-жа Заньковецкая изображает облагороженно-гордую личность Оксаны с такой реальной правдой, что вы опять наблюдаете живую личность с истерзанной душой. Понимание народного быта, тонкая отделка ролей, высокий трагизм — все доказывает, что г-жа Заньковецкая — незаменимая драматическая актриса для малорусской сцены". (Одесский вестник.— 1883.— 1 сент.)

Вересня, 6—29. М. З. з трупою Старицького в Миколаєві. (Николаевский листок объявлений; Николаевский вестник.— 1883.— Сент.) До трупи вступає, покинувши військову службу, рідний брат Миколи Садовського Панас Карпович Тобілевич[34]. (По сцені Панас Карпович Саксаганський.) (Саксаганський П., с. 77).

Вересня, 21. Бенефіс М. Заньковецької. Сотничиха пані Марія („Гаркуша" О. Стороженка), Стьопка („Ямщики" П. Григор'єва).

Половина збору з цієї вистави пішла на користь нічліжних притулків // Николаевские вести.— 1883.— 21, 23 сент.

Вересня, 29 — жовтня, 12. М. З. з трупою М. Старицького в Єлизаветграді. Нових ролей нема. (Єлисаветградский вестник.— 1883.— Окт.)

Жовтня, 5. „При всех внутренних достоинствах игры этой артистки (Заньковецкой), в упрек ей следует поставить слишком скорую читку роли, которая лишает естественности и правильности фразировку и лишает той определенности, которая сильнее всего действует на зрителей". (П. Причепа. Малорусская труппа и ее спектакли // Елисаветградский вестник.— 1883.— 5 окт.)

Початок жовтня. До трупи М. Старицького вступив Іван Карпович Тобілевич під псевдонімом „Карпенко-Карий". (Літопис І. Карпенка-Карого, с. 23.)

Жовтня, 14 — листопада, 16. М. З. із трупою М. Старицького в Києві. Нові ролі — Проня („За двома зайцями" М. Старицького), Горпина („Пошились у дурні" М. Кропивницького), Пріська („Лихо — не кожному лихо..." М. Кропивницького), Дуня („Нічне" Стаховича) // Заря; Киевлянин.— 1883.— Окт., ноябрь.

Жовтня, 17. Маруся („Дай серцю волю, заведе в неволю").

„В женском персонале единственная — госпожа Заньковецкая. В страшной неприятной сцене сумасшествия она производит надлежащее впечатление. Это доказывает талант, но вообще она прежде всего актриса, впадающая в шарж, утрирующая — а это большой недостаток. Затем, она как-то очень странно держится на сцене и вовсе не понимает пластики и жестов". (П. Андриевский // Заря.— 1883.— 19 окт.)

Листопада, 4. Проня („За двома зайцями" М. Старицького). В перший раз. „Проню грала Заньковецька погано: вона не втілилася в цю дурноголову недоучку, форсила і виходило, що Заньковецька сміється над якоюсь Пронею". (Саксаганський П., с. 89.)

„Заньковецька грала Проню неважно, добре тільки вийшла остання сцена, вона влила в неї драматизм, і глядачам ставало жалко цієї дурної, покрученої Проні". (Л. Старицька-Черняхівська, с. 1.)

Під час гастролей у Києві М. З. у ролі Олени („Глитай, або ж Павук") дивився її батько.

„Саме в цій ролі вперше побачив Марію Костянтинівну на професіональній сцені і її батько. Хоч він був проти артистичної кар'єри дочки, проте завжди уважно стежив за її виступами. Мій дядько не раз бачив старого Адасовського в Ніжинській читальні, де він, хвилюючись, переглядав рецензії на українські вистави. І ось у Києві Костянтин Костянтинович нарешті побачив дочку у „Глитаї". Марія Костянтинівна розповідала, що вона ніколи ще так не хвилювалася, як того вечора. Глядачів для неї не існувало: вона бачила лише улюбленого, але суворого, непримиренного суддю — батька і хотіла тільки одного — сподобатися йому. Після четвертої дії старий прийшов за куліси, мовчки обняв і розцілував Марію Костянтинівну. Він визнав її як артистку". (Богомолець-Лазурська Н., с. 18—19.)

Листопада, 22 — грудня, 23. М. З. із трупою М. Старицького в Житомирі. Нових ролей нема. (Волинь.— 1883.— Листоп., груд.)

Грудня, 8. „Житомир. С 22 ноября здесь гостит драматическая труппа М. П. Старицкого. Город с этого времени до того оживился, что стал просто неузнаваемым: только и слышишь на всех перекрестках восторженные отзывы и похвалы артистам. Больше всего похвал достается г. Кропивницкому, г-же Заньковецкой, г. Карому и г. Садовскому". (Южный край.— 1883.— 8 дек.)

Марія Заньковецька

Марія Заньковецька з братом Євтихієм Адасовським. 1883 р.

Грудня, 27. Початок гастролей в Одесі. (Кропивницький М. Збірник, с. 395).

Грудня, 31. За наказом міністерства внутрішніх справ видано таємне розпорядження № 5091 Головного управління у справах друку, в якому нагадується про абсолютну заборону створення українського театру та формування труп для виконання українських вистав і пропонується губернаторам надалі дозволяти виступи труп з українськими виставами лише в тому разі, коли, крім української, буде ще й російська п'єса з такою ж кількістю актів. У цьому розпорядженні міністр внутрішніх справ поклав на губернаторів відповідальність за пропаґанду зі сцени ідей національної незалежности.

Скориставшись з того, київський генерал-губернатор О. Дрентельн заборонив в'їзд українських труп у Київське генерал-губернаторство. Ця заборона тривала майже 10 років. (УДТ, с. 200—201.)

1884

Січня, 1 — лютого, 19. М. З. із трупою М. Старицького в Одесі. Нова роль — Оришка („Пошились у дурні" М. Кропивницького).

Січня, 4. „Мы слышали, что г-жа Заньковецкая после тяжкой болезни уже встала с постели и скоро примет участие в спектаклях труппы г. Старицкого". (Одесский вестник.— 1884.— 4 янв.)

Січня, 21. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького).

„І що це за артистка? Здається, що після її нервових викликів, живої гри м'язами голосу, обличчя і рук її винесуть зі сцени хвору: самі безтілесні нерви грають перед вами. А насправді це не так: як рибі живеться тільки у воді, так і її нервова натура почуває себе гарно на самих верхів'ях нервового патосу". (А. Сальковский // Новороссийский телеграф.— 1884.— № 2682 // Рулін П., с. 82.)

Лютого, 4. „Мы слышали, что здоровье артистки М. К. Заньковецкой значительно поправилось и на днях она примет участие в благотворительном спектакле, даваемом труппою г. Старицкого". (Одесский вестник.— 1884.— 4 окт.)

Лютого, 9. Оксана („Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького). Грає вперше після хвороби. (Одесский вестник.— 1884.— 8 февр.)

Лютого, 10. Ярина („Невольник" М. Кропивницького). Вистава на користь бідних студентів Новоросійського університету. (Одесский вестник.— 1884.— 10 февр.)

Лютого, 14. Пріська („Лихо — не кожному лихо" М. Кропивницького). В бенефіс М. Кропивницького в Маріїнському театрі. (Одесский вестник.— 1884.— 16 февр.)

„Это звезда первой величины, первая малорусская артистка без недостатков. Дивный талант г-жи Заньковецкой разносторонен: в драме она вызывает каждый вечер истерические рыдания зрителей, до умору заставляет хохотать в комедии, неподражаема в оперетте, еще не встречавшаяся до сих на сцене разносторонность таланта женщины!" (Земляк [П. Гольденов]. Драматическая труппа М. П. Старицкого.— Одесса, 1884.)

Лютого кінець або березня початок. „М. К. Заньковецкая дала три концерта в Кишиневе при участии г. Садовского, Грицая[35] и капельмей-

стера Едличка[36]. Прием был прекрасный, успех полный". (Одесский вестник.— 1884.— 18 марта.)

Квітня, 15—17. М. З. із трупою М. Старицького в Новочеркаську. (Одесский вестник.— 1884.— 20 апр.)

Травня, 6 — липня, 5. М. З. із трупою Старицького в Ростові-на-Дону. (Кропивницький М. Збірник, с. 397.)

Червня, 17—21. Кілька вистав у Таганрозі, в яких зайнята і М. З. (Кропивницький М. Збірник, с. 397.)

Липня, 8—26. М. З. із трупою М. Старицького у Воронежі. Нові ролі — Вустя („За двома зайцями" М. Старицького), Ольга („Підгоряни" за І. Гушалевичем) // В. Кендзерский. Малорусский театр М. П. Старицкого в Воронеже.— Санкт-Петербург, 1885.

Липня, 11. І. Тобілевич у листі до М. З. і М. Садовського дякує М. З. за те, що з її ініціативи С. Дітківська[37] залишилася у Новочеркаську на добу. (ДМТМК України, ф. р., № 1522.)

Липня, 25. Ольга („Підгоряни" за І. Гушалевичем).

„Спектакль, сбор с которого поступил полностью в пользу беднейших актеров труппы [...]

[...] Заньковецкой на атласной подушке было преподнесено коралловое ожерелье и роскошный букет цветов, а по окончании спектакля венок из роз и иммортелей, на зеленой бархатной подушке с надписью „Заньковецкой — Воронеж", 25 июля 84 г." (В. Кендзерский // Дон.— 1884.— 29 июля.)

Липня, 29. „Г-жа Заньковецкая. Меццо-сопрано. Голос небольшой, но верно поставленный, чрезвычайно приятный и глубоко симпатичный. Исполнение всех без исключения музыкальных пьес самое мастерское, а притом чисто народное и вполне оригинальное". (В. Кендзерский // Дон.— 1884.— 28 июля.)

Серпень. „Марія Костянтинівна приїхала в Заньки відпочити і побачитися з рідними. За кілька днів після її приїзду батько запитав у неї, чи правда, що вона хоче розлучитися з чоловіком заради Садовського.

— Так, правда, — відповіла Марія Костянтинівна.

Батько скипів:

— Як ти могла осоромити себе, сім'ю, занепасти до такої міри! Тож будь ти проклята! Геть із мого дому, щоб і ноги твоєї тут ніколи не було! У мене більше нема дочки Мані...

З цими словами він обернув приголомшену Марію Костянтинівну і виштовхнув за двері, а слідом викинув і її чемодан.

Після того Марія Костянтинівна три роки не була в Заньках". (Богомолець-Лазурська Н., с. 20.)

Серпня, 30 — листопада, 11. М. З. із трупою М. Старицького в Харкові. Нові ролі — Зовиця („Утоплена" М. Старицького, музика М. Лисенка), невідома роль („Заклята криниця" Хоми Брута Є. Танейзера); дочка Кукси („Пошились у дурні" М. Кропивницького) // Харьковские губернские ведомости; Южный край.— 1884.— Авг.—ноябрь.

Жовтня, 31. М. З. отримує листа від Х. Алчевської, діячки української освіти, з проханням зустрітись. (ДМТМК України, ф. р., № 6564.)

Жовтня, 24. „Репетиции оперы „Утоплена" под руководством самого композитора Н. В. Лисенко продолжаются ежедневно и постановка оперы вследствие сложности и трудности многих музыкальных номеров, требу-

ющих тщательной отрепетовки, — отложена на пятницу". (Южный край.— 1884.— 24 окт.)

Жовтня, 26. Зовиця („Утоплена" М. Старицького). В перший раз. (Южный край.— 1884.— 26 окт.)

Листопада, 2. Зовиця („Утоплена" М. Старицького).

„Госпожа Заньковецкая в роли свояченицы Головы (Горпына) была очень хороша, особенно удачно выходят у нее речитативы, благодаря прекрасной фразеровке". (Южный край.— 1884.— 4 нояб.)

Листопада, 15—30. М. З. із трупою М. Старицького в Кишиневі. Нових ролей нема. Під час цих гастролей М. З. уперше побачив на сцені український письменник І. Нечуй-Левицький. Він робить дописи про гастролі у пресу. (К. Ф. Попович. Украинский театр в Кишиневе.— Кишинев: Штиинца, 1974.)

Грудня, 2—31. М. З. із трупою М. Старицького в Одесі. У виставах трупи беруть участь російські актори М. Писарев[38], В. Андреєв-Бурлак[39], О. Глама-Мещерська[40]. (Одесский вестник; Одесские новости; Южанин.— 1884.— Дек.)

Грудня, 19. Оксана („Доки сонце зійде, роса очі виїсть"). В антракті актори О. Глама-Мещерська і М. Писарев читали вірші. (Одесские новости.— 1884.— 21 дек.)

Грудня, 20. Актор М. Писарев подарував М. З. свою фотографію з дарчим написом: „Нет эпитетов для выражения того восторга, который вызвала во мне Ваша поражающая игра в роли Оксаны. Примите мой привет, а вместе с ним и это изображение Вашего пламенного почитателя. М. Писарев. 20.XII.1884". (ДМТМК України, ф. ф., № 16616.)

1885

Січня, 1 — лютого, 3. Продовження гастролей М. З. із трупою М. Старицького в Одесі. Нові ролі: Шпортуниха („Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького) // Одесский вестник; Одесские новости.— 1885.— Янв.—февр.

„М. Кропивницький відмовився служить у Старицького. Заснувалось товариство під керуванням Марка Лукича. Сюди увійшли: Садовський, Заньковецька, Затиркевич[41], Квітка[42], Максимович[43] і кілька менших акторів. Решта залишилась у Старицького". (Саксаганський П., с. 96.)

Лютого, 8. „С окончанием театрального сезона Заньковецкая и Садовский покинули Одессу и отправились в Киев". (Одесский листок.— 1885.— 8 февр.)

Березень—квітень. М. З. відпочиває у Києві. Листується із Садовським, який виїхав у Єлизаветград.

„Я тільки третій день як приїхав, а вже не маю просто місця, така мене бере туга, що я далеко від тебе, не бачу мою зірочку, не щебече вона мені, і сумно, якось нудно і наче чогось нема [...] моя люба, бережи своє здоров'ячко, не сумуй, не тужи, вір же ти мені, моя радість, моя єдиная, що немає для мене нікого в світі краще, нікого миліше.

[...] Ти моя і радість, і туга, і сила, і воля, і все, все на світі, що тільки є в житті чоловіка найкращого, найдорожчого!!!" (З листа М. Садовського до М. З. Єлизаветград [лютий—березень 1885 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 266-с.)

Квітня, 24 — травня, 15. М. З. із трупою М. Кропивницького в Миколаєві. Нова роль: Мотря („Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка), невідома роль (водевіль „Бойкая барыня" С. Турбіна) // Южанин.— 1885.— Апр.—май.

Травня, 16 — червня, 8. М. З. із трупою М. Кропивницького в Херсоні. Нових ролей нема. (Кропивницький М. Збірник, с. 402.)

„Пам'ятаю, як ми приїхали до Херсону. Там тоді ще не було нового театру, і ми грали в „Конюшнях Потьомкіна". Вони були в землі; щоб потрапити до партеру, треба було пройти кілька кроків кам'яними сходами вниз, як у льох. Заля була низенька, довга і вузька. Кін такий, що як вийде хор, то ніде повернутись [...] Ось іде друга дія „Невольника" [...] Садовський-Степан виводе на кін коня [...] Батько прощається з ним. Ярина-Заньковецька — теж. Садовський вскочив на коня, як той орел, ударив його нагаєм, кінь весело рушив за лаштунки, але не може ввесь заховатися, бо там зараз же кам'яна стінка і далі ходу нема [...] Ніяк коня не втягнути [...] зад коня — на кону; кінь круте хвостом. Публіка сміється. А в Заньковецької драматичний монолог: „Дивіться, таточку [...] Полетів Степан, як стріла. Оглянувся? не чує... Зник". І при цім вона зомліває, падаючи на руки і до грудей батька [...]" (Потапенко В., с. 162.)

Червня, 9—14. М. З. із трупою М. Кропивницького в Миколаєві. Нових ролей нема. (Кропивницький М. Збірник, с. 402.)

Червня, 9. Ольга („Підгоряни" за І. Гушалевичем). Відкриття гастролей в Миколаєві. (Южанин.— 1885.— 9 июня.)

Червня, 16. „Малороссийская труппа М. Кропивницкого гостит в настоящее время в Николаеве. Ранее труппа гостила в Одессе, где успех ее далеко превосходил успех Коклена[44], мейнингенцев[45], Поссарта[46], а про г-жу Заньковецкую говорят, что она в сценах смерти далеко лучше Сарры Бернар[47]. (Дон.— 1885.— 16 июня.)

Червня, 19 — липня, 29. М. З. із трупою М. Кропивницького в Катеринославі. Нових ролей нема. (Кропивницький М. Збірник, с. 402.)

Серпень. М. З. після гастролей поїхала додому.

Серпня, 6. М. Садовський поїхав у Новочеркаськ до І. Тобілевича. Пише М. З.: „Кицюня любая моя, ти, цяцюня чорненька, що ти робиш? Як доїхала і де ти тепер? Я вже кілька день як живу в Новочеркаську і вже скучив за тобою [...] Іван[48] і Соня[49] кланяються тобі; дуже жалкують, що ти не приїхала [...] Думаю, що ти вже в Заньках, туди й пишу". (З листа М. Садовського до М. З. Новочеркаськ, 6 серпня 1885 р. // ДМТМК України, ф. р., № 1505.)

Вересня, 15—23. М. З. із трупою М. Кропивницького в Єлизаветграді. Нових ролей нема. (Елисаветградский вестник.— 1885.— Сент.)

Вересня, 27 — жовтня, 9. М. З. із трупою М. Кропивницького в Ростові-на-Дону. Нових ролей нема. (Донская почта.— 1885.— Сент.—окт.)

Жовтня, 7 — листопада, 24. М. З. із трупою М. Кропивницького в Харкові. Нових ролей нема. (Харьковские губернские ведомости; Южный край.— 1885.— Окт.—ноябрь.)

Грудня, 1—31. М. З. із трупою М. Кропивницького в Одесі. Нових ролей нема. (Одесские новости; Одесский вестник.— 1885.— Дек.)

1886

Січня, 1 — лютого, 23. М. З. із трупою М. Кропивницького в Одесі. Нові ролі: Мар'яна („Розумний і дурень" І. Тобілевича); Тетяна („Бондарівна" І. Тобілевича; Текля („Чортова скала" С. Тобілевич за Я. Галасевичем) // Новороссийский телеграф; Одесский вестник; Одесский листок.— 1886.— Янв.—февр.

Січня, 9. Мар'яна („Розумний і дурень" І. Тобілевича). В перший раз. „Заньковецька як артистка ролі не зіпсувала, хоч роль Мар'яни не для неї. Тут треба вміти вичитувати резонерські монологи, чого Марія Костівна не вміла, а драматичного в ролі нічого нема; було хороше, та не для Заньковецької". (Саксаганський П., с. 98—99.)

Січня, 22. Текля („Чортова скала"). В перший раз. (Одесский листок.— 1886.— 26 янв.)

Січня, 31. Тетяна („Бондарівна" І. Тобілевича). В перший раз. (Одесский листок.— 1886.— 2 февр.)

Лютого, 18. Тетяна („Бондарівна" І. Тобілевича). (Одесский листок.— 1886.— 20 февр.). „Необыкновенно хороша она [М. Заньковецька] была в последнем действии во время объяснения со своими похитителями. Униженная и оскорбленная, но полная чувства собственного достоинства. Бондаривна-Заньковецкая сразу вырастет на целую голову; вся фигура ее так и пышет поэзией, благородством, изяществом, во всем, в осанке, жестах, мимике. Да сама римлянка, Лукреция не могла быть величественнее, грациознее, прелестнее в своем горе". (Одесский листок.— 1886.— 20 февр.)

Березень. М. Кропивницький залишив на деякий час трупу. (Кропивницький М., Збірник, с. 405.)

Березень—квітень. М. З. відпочиває. Можливо, у той час відбулося її примирення з батьком.

„Якось там зібралися всі рідні. Прихильна до Марії Костянтинівни тітка [...] почала щиро і багато розповідати про Марію Костянтинівну, намагаючись пам'якшити доброго і сердечного від природи старика. Закінчилося тим, що обоє розплакались, і Адасовський сказав:

— Напишіть Мані, нехай приїде.

Тітка написала. Марія Костянтинівна лікувалась тоді від хвороби легень у Боярці під Києвом. Одержавши листа, написаного не батьківською рукою, вона не тільки не поїхала в Заньки, але навіть і не відповіла. Тоді батько написав їй сам. Цей лист Марія Костянтинівна свято зберігала до останніх днів. Адасовський писав: „Невже ти думаєш, що батько така зла людина? У глибині моєї душі ти завжди зі мною, приїзди до мене [...]"

І Марія Костянтинівна поїхала. Серце гучно билося у грудях. Вона дуже хвилювалася, бо любила батька. Він вийшов їй назустріч з іконою у руках, благословив і заплакав. Потім запросив попа відправити молитву, гадаючи, що цим зніме з дочки своє прокляття". (Богомолець-Лазурська Н., с. 20—21.)

Квітня, 21 — травня, 20. М. З. із трупою, на чолі якої тимчасово став М. Садовський, в Єлизаветграді. Нових ролей нема. (Елисаветградский вестник.— 1886.— Апр.—май.)

Травень. М. З. із трупою під керівництвом М. Садовського в Кишиневі. (Саксаганський П., с. 100—101.)

Червень. М. З. із трупою під керівництвом М. Садовського в Таганрозі. (Саксаганський П., с. 101.)

Липня, перша половина. М. З. із трупою під керівництвом М. Садовського в Новочеркаську. Нових ролей нема. (Саксаганський П., с. 101.)

Липня, друга половина. М. З. із трупою під керівництвом М. Садовського в Ростові-на-Дону. Нові ролі: Харитина („Наймичка" І. Тобілевича) // Саксаганський П., с. 102.

Липня, 15. Харитина („Наймичка"). В перший раз.

„П'єса мала великий успіх; Заньковецька в „Наймичці" була на недосяжній височині". (Саксаганський П., с. 102.)

„На виставу приїхав крадькома з Новочеркаська сам Карий (був там на засланні) і, сидячи в театрі, плакав". (Садовський М., с. 16.)

Серпень. М. З. із трупою під керівництвом М. Садовського в Катеринодарі. Нових ролей нема. (Саксаганський П., с. 105.)

Вересня, 4 — жовтня, 16. М. З. із трупою під керівництвом М. Садовського в Миколаєві. Нових ролей нема. (Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський, с. 299.)

Вересня, 21. „Что удивляет в малороссийской труппе, это более всего мера равновесия между ее разными силами [...] тут каждая личность на своем месте и в своем понимании сила [...] Но, кто все-таки, отличается, как, например, Садовский или Заньковецкая, являют собой, действительно силы первой величины". (Южанин.— 1886.— № 210.)

Жовтень. У Миколаїв приїхав М. Кропивницький і по дорозі в Херсон сповістив, що трупу запрошує на гастролі в Петербург В. Лінська-Неметті[50]. (Саксаганський П., с. 114.)

Жовтня, друга половина. М. З. із трупою під керівництвом М. Садовського в Херсоні. Нових ролей нема. (Саксаганський П., с. 114.)

„Марко Лукич грав з нами кілька спектаклів і виїхав до Єлисавету, а через тиждень Садовський і Заньковецька у власних справах виїхали теж, доручивши мені вивезти трупу [...] 9 листопада привіз усіх до Петербурга, де вже були Садовський, Заньковецька і Кропивницький". (Саксаганський П., с. 114.)

Листопада, 11 — грудня, 31. М. З. із трупою М. Кропивницького в Петербурзі. (Кропивницький М. Збірник, с. 406.)

„1886 рік одинадцятого листопада у вівторок почалися вистави в залі Кононова, що на Мойці. Сезон відкрили п'єсою [М. Кропивницького] „Дай серцю волю, заведене в неволю". Заньковецька відмовилася грати Марусю, що завжди грала". (Саксаганський П., с. 114.)

„Слава трупи в Петербурзі росла з кожним днем. Квитки на вистави продавали на тиждень раніше, і вся вулиця Мойка, що вела до театральної каси (ми грали в театрі у т. зв. Кононівській залі), була запруджена людом усяких рангів, і проїзд по ній припинявся. Вельможне панство, яке раніше бувало тільки в імператорських театрах, залишило їх і лавою ринуло до Кононівської зали на трупу з Назарета". (Садовський М., с. 19.)

Листопада, 15. Олена („Глитай, або ж Павук").

„Вчера в зале Кононова состоялся третий спектакль труппы г. Кропивницкого. Этот спектакль приобретал особенный интерес в виду того, что в нем в первый раз появилась примадонна труппы — г-жа Заньковецкая, пользовавшаяся значительным успехом на всех провинциальных сценах. Г-жа Заньковецкая, игравшая Олену, выказала в своем исполнении тот

запас драматизма, ту экспрессию и жизненность в передаче роли, которые свойственны лишь недюжинным артисткам. В сцене сумасшествия она произвела довольно сильное впечатление". (Новое время.— 1886.— 16 нояб.)

Листопада, 18. Тетяна („Бондарівна").

„Какая упругая нервная сила и какая при этом художественность игры, какая красота всего образа, созданного артисткой!

Давно мы не испытывали такого высокого эстетического наслаждения [...]" (Новости и Биржевая газета.— 1886.— 20 нояб.)

Грудня, 3. О. Хлистов пише листа М. Садовському з приводу ведення Консисторією справи про розлучення з М. З. (ДМТМК України, ф. р., № 13353.)

Грудня, 9. Харитина („Наймичка").

„Особливо цей вияв симпатій захопив увесь Петербурґ після постави п'єси „Наймичка", коли виступала М. К. Заньковецька. Щось невимовно дивне, неописане трапилось. Це був такий тріумф українського слова, якого більш ніколи воно не зазнавало. М. К. Заньковецька, цей велетень і талант, розгорнула перед публікою такі дивні риси простоти й мистецтва, в яких ця столична публіка, звикла до штучного і через те блискучого виконання, потонула в тій божественній, художній простоті гри артистки [...]

Уперше в житті своїм салон побачив таку артистичну гру, з якої повинен був переконатися, що в мужицькому змученому працею тілі під драною його свитиною б'ється чисте серце, гаряче серце. Це переконання дала їм художньо-чарівна гра М. К. Заньковецької. Зате ж і вітала її публіка! Вся зала, набита, мов улик бджолами, блискучим панством салону, стогнала й гучно вітала артистку [...]" (Садовський М., с. 20.)

„Вистава „Наймичка" мала найбільший успіх і пройшла 22 рази". (Саксаганський П., с. 115.)

Грудня, 10. О. Суворін[51], захопившись грою М. З., надсилає їй свою п'єсу „Татьяна Репина": „Посылаю Вам свою пьесу. Не смотрите, пожалуйста, на героиню как на воспроизведение личности Кадминой[52]. Я ее совсем не знал и никогда не видал. Мне хотелось только представить расшатанную женщину, очень даровитую, но избалованную всем тем, что жизнь может представить обольстительного, и погибающую трагическою смертью Кадминой.

Предупреждаю Вас об этом, потому что Вы знали покойную и Вам может показаться, что она была совсем не такая и что совсем не при таких обстоятельствах она умерла. Повторяю, что имел удовольствие сказать Вам лично — мне очень хотелось бы узнать Ваше мнение об этой роли". (З листа О. Суворіна до М. З. 10 грудня 1886 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6616.)

Грудня, 17. Благодійний вечір на користь „Червоного хреста" в Міністерстві закордонних справ з участю українських акторів.

„Изящная публика [...] уже порядочно „взопрела" к полуночи, но терпеливо дожидалась почти до второго часа ночи малороссов, занятых у себя в театре. Вечер шел своим чередом. Г-жа Савина[53] мило прощебетала новое стихотворение о маленьких людях [...]

После немецкой речи малороссийская — сама музыка. Играли водевиль Дмитренко „Кум-мирошник, або Сатана в бочке" [...] Г-жа Заньковецкая мастерски вела сцену кокетства крестьянской бабенки с кумом (г. Садовским) [...]

Малороссы народ артистически богато одаренный, и поэзия, и музыка врождены им. Теперь оказывается, что и для драмы в Малороссии запас талантов не мал [...] малороссийская труппа доказала, что у нас таланты есть, есть и уменье играть, и ансамбль, и даже своего рода школа. Дарование, как г-жи Заньковецкой, везде было бы замечено, и в Париже, и в Милане.

Скажут, мода. Конечно, мода влекла многих, а все-таки если припомнить, какие артисты в Петербурге были в моде, то всегда окажется, что талантливые. Прочного успеха сочинить нельзя". (К. Скальковский. В театральном мире.— Санкт-Петербург, 1899.— С. 293—296.)

1887

Січня, 1 — лютого, 15. Продовження гастролей М. З. із трупою Кропивницького в Петербурзі. (Кропивницький М. Збірник, с. 407—408.)

Січня, 4. Закрита вистава в залі Демут для імператорського двору, на якій був присутній імператор Олександр III. М. З. грає Галю („Назар Стодоля" Т. Шевченка) і Горпину („Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького).

„Нарешті трупою зацікавився сам Олександр III. Для нього в залі „Демут" поставили „Назара Стодолю" і „Як ковбаса та чарка..."

На кону, поза лаштунками, біля убиралень, під сценою і навіть у суфлерській будці сиділо безліч жандармів — і в формі, і переодягнутих [...]

Театр — повнісенький. Всі дами в білому вбранні, пани — у фраках, військові — в парадній формі. Праворуч — на авансцені велика ложа, а в ній сидить цар.

Після вистави нас запрошено до нього. Пішло нас шестеро: Заньковецька, Садовський, Кропивницький, Мова[54], Максимович[55] і я". (Саксаганський П., с. 115.)

Січня, 8—9. І. Тобілевич із Новочеркаська пише в листі до М. Садовського: „Сейчас прочитал у Суворина отзыв: „Заньковецкая в „Наймичке" [...] „Целую миллион раз руки Маруси, она одна силою своего таланта заставила камень говорить, вызвала у крокодила слезы! Она заставила такого человека, как Суворин, сознаться, что он насмешливо относился и к драме малорусской, и к языку, а теперь плачет. Это успех не только театра, нет, это успех, за который любящие свою родину южане должны во веки-веков помнить имя артистки. Должны иметь ее портрет и, передав его потомству, сказать: вот талант, который показал перед всеми, что наш язык не есть язык только чабанов, а что на нем можно писать и приводить в трепет узурпаторов художественной передачей простейшей истории [...]" (З листа І. Тобілевича до М. Садовського. 8—9 січня 1887 р. // ДМТМК України, ф. р., № 1525.)

Січня, 16. Харитина („Наймичка"). Бенефіс М. З.

„В пятницу, 16-го января, в Кононовском театре состоялся бенефис любимицы петербургской публики, — можно сказать больше, — львицы нынешнего петербургского сезона, г-жи Заньковецкой [...]

[...] зрительный зал был, в буквальном смысле слова, битком набит [...] Бенефициантка выступила в драме г. Карпенка-Карого „Наймычка". (Сезон.— 1887.— № 1.)

„Сегодняшний бенефис г-жи Заньковецкой был торжеством признания замечательной артистки и торжеством ее таланта. Театр был переполнен.

Артистку встречали как признанную любимицу публики, как неоспоримый талант, доставляющий наслаждение. Сегодня она была особенно хороша. Наши читатели знают, как она играет в „Наймычке“ [...] г-же Заньковецкой подносили цветы и венки, серебряный венок, большую серебряную вазу цветов и еще что-то“. (Новое время.— 1887.— 16 янв.)

„Чулий надзвичайно до артистичного виконання, д. Суворін від першого разу захопився чарівною грою М. К. Заньковецької і, написавши про неї кілька досить прихильних рецензій, прийшов за лаштунки і познайомився з нею, з М. Л. Кропивницьким і зо мною, а через якийсь час запросив нас усіх до себе в гостину. Розуміється, розмова в гостині увесь час точилась про наш величезний успіх у столиці“. (Садовський М., с. 37.)

Січня, 17. М. З. сприяє проведенню через цензуру п'єси І. Тобілевича „Безталанна“, яку автор присвятив їй.

„Два незнайомі добродії прийшли просити Заньковецьку взяти участь в якійсь благодійній виставі і обов'язково — в „Наймичці“. Марія Костянтинівна з чарівною, як завжди, посмішкою погодилась, але попросила їх допомогти, коли це можливо, одержати в цензурі дозвіл на п'єсу, яку автор присвятив їй [...] Ознайомившись із змістом „Безталання“, обидва добродії пообіцяли добути дозвіл [...] І дійсно, того ж самого дня Садовський вже розписувався у канцелярії цензора про одержання ним дозволеної до постанови п'єси „Безталанна“ — канцелярист помилився при переписуванні титульного листка і, замість „Безталання“ написав „Безталанна“ [...] дозвіл одержано, звичайно, завдяки славі Марії Костянтинівни. Це було 17 січня 1887 року“. (Тобілевич С., с. 234.)

Січня, 25. Наталка („Наталка Полтавка“). Благодійна вистава на користь Червоного Хреста в Маріїнському театрі. (Саксаганський П., с. 117.)

„Це був перший випадок в історії імператорського театру, щоб провінціальна трупа удостоїлася грати в ньому, і ця честь припала на нашу долю.

На цей раз було поставлено „Наталку Полтавку“ І. Котляревського і водевіль „Бувальщина“ Вельсовського [...] Здоровенний Маріїнський театр з низу до самого верху буво набито публікою [...]

Після цієї вистави від двору її імператорського величества Лисавети Федоровни всім акторам, що брали участь у ній, надіслано при листах подарунки: хто одібрав персня, хто брошку, хто булавку. Всіх не забули“. (Садовський М., с. 26.)

П. Гайдебуров — російський літератор і журналіст — подарував М. З. свою фотографію з дарчим написом: „М. К. Заньковецкой — теплому солнышку, согревающему нас в холодном Петербурге. П. Гайдебуров. 25 февраля 1887 г.“ (ДМТМК України, ф. ф., № Н.Д. 8044.)

Січня, 26. Харитина („Наймичка“). На користь притулку хлопчиків — дітей арештантів. (Новое время.— 1887.— 25 янв.)

Лютого, 2. „В понедельник, 2 февраля, в зале Благородного собрания будет художественный вечер в пользу общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям. В вечере примут участие артисты и артистки труппы Кропивницкого — г-жа Заньковецкая, г. г. Кропивницкий, Садовский и др. Представлена пьеса „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка“. (Новое время.— 1887.— 27 янв.) Українські актори беруть участь в цьому благодійному вечорі разом з акторами М. Савиною, П. Стрепетовою[56], Е. Цуккі[57], балетмейстером М. Петіпа[58].

Лютого, 5. М. З. надіслано листа від великої княгині Єлисавети Федорівни з подякою за благодійну виставу на користь Червоного Хреста в Маріїнському театрі 25 січня. З листом надіслано і подарунок. (ДМТМК України, ф. р., № 4275.)

Під час цих гастролей відбулася вечірка в українського історика Д. Яворницького[59], де М. З. познайомилася з І. Рєпіним[60].

„В одну із субот він [Рєпін] з'явився до мене саме тоді, коли в мене, крім звичайних друзів, були ще й українські артисти, які приїхали до столиці [...] Із завсідників були художник Панас Сластіон, який чудово грав на кобзі, і художник Хома Бондаренко, „співець пісень і танцюра" [...]

І кобзар „ушкварив" гопака. Такого гопака, що всіх наче жаром обпекло.

Тут як не випурхне на середину зали Заньковецька, а слідом за нею Садовський.

Узута в червоні черевички, убрана в гарну барвисту плахту, вона, легка і граціозна, наче літала в повітрі, як метелик, і, здавалось, не торкалась зовсім ногами підлоги. А за нею Садовський [...] І раптом на подив усіх зненацька зривається з місця Ілля Юхимович, кидається на середину зали і іде в танець! [...]

Другого дня після „збіговища" Рєпін надіслав мені листа, в якому висловлює жаль, що вчора йому не спало на думку запросити всю компанію до себе. Боявся, що до нього могли б і не прийти, а він був би дуже радий". (Яворницький Д., с. 83—84.)

Під час цих гастролей у Петербурзі М. З. фотографує для книги Ч. Дарвіна „Вираз відчуття у людини і тварини" художник-фотограф, лікар-натураліст Павло П'ясецький. В серію фотографій психологічних етюдів ввійшли фото на такі теми: „Несамовитість", „Тихе божевілля", „Повідомлення про смерть сина", „Душа моя скорбить смертельно", „Скорбота". (ДМТМК України, ф. ф., № 78678, 78679, 78680, 78681, 3312-с.)

Лютого, друга половина — квітня, перша половина. М. З. відпочиває, деякий час перебуває у Заньках.

Квітня, 4. „Сего числа жена отставного подполковника Мария Константиновна Хлыстова пожертвовала в церковь одеяние на престол из материи манчестер розового цвета". (Священник Петрушевский. Приходская летопись Черниговской епархии, Нежинского уезда, села Занек // Чернігівський обласний архів (м. Ніжин), ф. 1415, оп. 1, од. зб. 147)[61].

Квітня, 23 — травня, 7. М. З. із трупою М. Кропивницького в Харкові. Нових ролей нема. (Харьковские губернские ведомости.— 1887.— Апр.— май.)

Квітня, 23. Тетяна („Бондарівна" І. Тобілевича). Відкриття гастролей. (Харьковские губернские ведомости.— 1887.— 23 апр.)

Травня, 10 — червня, 4. М. З. із трупою М. Кропивницького в Новочеркаську. Нова роль — Марися. („Мартин Боруля" І. Тобілевича) // Донская речь.—1887.— Май—июнь.

Травня, 7—10. М. З. із трупою М. Кропивницького виїжджає у Таганріг. Ролі: Харитина („Наймичка" І. Тобілевича); Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького); Мар'яна („Розумний і дурень" І. Тобілевича) // Таганрогский вестник.— 1887.— Май.

Червня, 7 — липня, 1. М. З. із трупою Кропивницького в Катеринодарі. Нових ролей нема. (Кропивницький М. Збірник, с. 409.)

Липня, 10—24. М. З. із трупою М. Кропивницького у Ставрополі. Нових ролей нема. (Кропивницький М. Збірник, с. 409.)

Липня, 14. Олена („Глитай, або ж Павук").

„При желании подметить одно неестественное положение, хоть одну фальшивую нотку в исполнении г-жой Заньковецкой роли Олены, роли сотканой, так сказать, из нервов, мы должны сказать, что этот образ идеальной, любящей женщины во всей драме был проведен ею поразительно художественно. Ее страданиями страдал зритель, с ее надеждами ободрялись и мы. Ставропольцы не только-что не видали ничего подобного, но и не увидят очень долгое время, а может быть, и никогда, такой высокоталантливой исполнительницы роли Олены, как г-жа Заньковецкая [...]" (Северный Кавказ.— 1887.— 19 июля.)

Серпень. М. З. відпочиває перед початком осінньо-зимового сезону.

Вересня, 2 — листопада, 17. М. З. із трупою М. Кропивницького в Москві. Нова роль — Софія („Безталанна" І. Тобілевича). Вистави українських акторів відвідують актори Малого театру. Актриси О. Яблочкіна і О. Музіль захоплені грою М. З. (Кропивницький М. Збірник, с. 410—411; Дурилін С., с. 196.)

„Заньковецька, як і в Петербурзі, мала величезний успіх. Я сам не раз чув, як підходить хто-небудь до каси й питає: „Сегодня Заньковецкая будет плакать?" І коли відповідали: „будет", то квитки брали. Антрепренер Парадіз[62] був задоволений з трупи". (Саксаганський П., с. 124.)

Під час цих гастролей з М. З. познайомився художник М. Нестеров[63]: „Появление ее на сцене, ее образ, дикция, идущий прямо в душу голос, усталые грустные очи — все, все пленяло нас, и мы, галерка, да и весь театр, переживали несложную, но такую трогательную драму несчастной девушки [...] Мы были всей душой с ней, с Наймичкой-Заньковецкой. И то сказать: все, что давала нам артистка, было так свежо и неожиданно. И что удивляться тому, что к концу каждого действия вызовы — Заньковецкая! Заньковецкая! — достигали высшего напряжения!

Лекции, этюды, рисунки забывались: мы жили от спектакля до спектакля, от „Наймички" до „Наталки Полтавки". Все пьесы, в которых выступала покорительница наших сердец, мы неуклонно посещали [...]

Однажды, — когда, казалось, артистка превзошла себя, когда ее небольшой, в душу проникающий голос, ее дивные печальные очи, пламенно дышавшие уста вызывали у зрителей слезы, когда, глядя на нее, душа изнывала от горя, от того, что Наймичка переживала там не сцене, и так хотелось быть ее избавителем, — мне пришла шалая мысль написать с Заньковецкой портрет в роли Наймички [...]

Я пишу этюд в полнатуры с тем, чтобы потом увеличить его. Передо мной женственная, такая гибкая фигура, усталое бледное лицо не первой молодости, лицо сложное, нервное; вокруг чудесных задумчивых, быть может, измученных глаз — темные круги... рот скорбный, горячечный...

На голове накинут сбитый набок платок, белый с оранжевым, вперемежку с черным рисунком; на лоб выбилась прядь черных кудрей. На ней темно-коричневая с крапинками юбка, светлый фартук, связка хвороста за спиной. Позирует Заньковецкая так же, как и играет, — естественно, свободно, и я забываю, что передо мной знаменитая артистка, а я всего-навсего ученик натурного класса школы живописи и ваяния". (Нестеров М. Давние дни.— Москва, 1941.— С. 103—105.)

Вересня, 16. Харитина („Наймичка" І. Тобілевича).

„[...] Весь этот первый акт г-жа Заньковецкая ведет чрезвычайно мило [...] глядя на г-жу Заньковецкую в ее простом и бедном платье темного цвета, я невольно старался припомнить, где я видел уже ранее точно такую женскую фигуру, с таким же платком на голове, с таким же обликом [...]

[...] В следующем акте она впадает в сцене с Цокулем в истерическое состояние, которое трудно описать словами. Это самая натуралистическая истерика, которую мне когда-либо приходилось видеть на сцене: она как две капли воды напоминает истерики наших дам. Г-жа Заньковецкая, сидя на скамейке, судорожно топочет ногами, захлебывается, стонет, хватает себя за голову, водит руками по груди [...] В последнем акте, в сцене с Панасом, у нее является драматический шепот, которому могла бы позавидовать любая актриса на трагические роли общей литературы.

Все это сыграно весьма виртуозно, и каждая из таких сцен возбуждает гром рукоплесканий. Но как эта истерика, так предшествующие ей и следующие затем сильно драматические эффекты, неподвижно смотрящие, широко раскрытые глаза и драматический шепот, совершенно выпадают из общего тона пьесы и, что главное, из тонального быта [...] Г-жа Заньковецкая производит впечатление не простой девушки — работницы, с детства выросшей в крестьянской среде, среди настоящих трудов. Наоборот, ее Харитина есть как бы существо высшего порядка, существо внебытовое, нечаянно попавшее на народный быт и внезапно обнаруживающее свою обособленность от него в минуты сильного душевного движения [...]

[...] Г-жа Заньковецкая заметно выделяется своим исполнением. В нем очень много талантливости. Оно производит сильное впечатление. Но я не могу отделаться от чувства, что на этом исполнении лежит сильный отпечаток модернизации, и что в то время, как все остальные малорусские актеры играют гамму октавами, г-жа Заньковецкая играет ее терциями [...]" (С. Васильев (Флеров) // Московские новости.— 1887.— 21 сент.)

„Сидя на конце табуретки, Заньковецкая ведет сцену отчаяния: судорожно хватает себя за голову, за грудь, топает ногами. Это место, по-моему, не истерика совсем, а припадок нравственного характера, связанный с возбуждением нервов. У меня было такое впечатление, что вот-вот она прорвется и сделает какое-либо движение, выражение лица (дошедшее до последней степени реальности), которые перейдут через край и произведут уже антихудожественное впечатление. Но этого не случилось. Впечатление осталось цельное и художественное. Конец сцены — укоры своему обольстителю — она ведет стоя, и в конце концов отталкивает его от себя и, шатаясь, уходит со сцены. Сила и правдивость исполнения — замечательны. В остальных местах пьесы, где нельзя выказать силу, на первом плане правдивость. В последнем акте — прощание с любимым человеком — выдается задушевность и теплота игры". (Уривок зі щоденника О. Ярцева[64]// Дурылин С., с. 179—180.)

Жовтня, 9. Софія („Безталанна" І. Тобілевича). В перший раз. Бенефіс М. З. (Новости дня.— 1887.— 10 окт.)

„Я ждал с большим интересом этого бенефиса. Пьеса посвящена автором Заньковецкой, и можно было ожидать, что роль ее главная и большая. Оказалось не совсем так. Драма „Бесталанная" скорее выдвигает Са-

довского, Садовскую, Затыркевич. У Заньковецкой есть две сцены во всех 5 действиях. В третьем действии она, недавно вышедшая замуж за любимого человека, вполне счастлива. Она шутит с мужем, ласкает его, дурачится. Она прекрасно играла в этом действии и хорошо представила черты своей натуры: нежность, наивность, кротость. В 5-м действии, когда она узнает об измене мужа, с ней делается припадок, но не гнева, а скорее отчаяния, и здесь она верна характеру [...]" (Уривок зі щоденника О. Ярцева // Дурылин С., с. 180.)

„[...] Останній акт дійсно-таки болісний. Заньковецька грає його віртуозно [...] У Москві ж їздять дивитися слушні з медичного боку гістерики і божевілля Заньковецької. Це — перекручення, псування мистецтва і цілей акторської техніки [...] У театрі гістерика, непритомність, агонія, смерть — це умовно. Жодної нема потреби виділяти кожне з цих фізичних явищ в окрему віртуозно-реальну пляму [...] Я ніколи не чував на кону такого мистецтва в удаванні лементу, хоч і пригніченого страхом, але такого, що він невпинно проривається [...] Але як мене, так, напевно, і багатьох інших присутніх на першій виставі „Безталанної", жодними калачами не заманити вдруге переживати фізіологічне відчуття болю, що його зазнав глядач при цьому лементі Заньковецької. Це дивовижно, це разюче, і це безцільно, нестерпуче антихудожньо [...]" (С. Васильєв (Флеров) // Московские ведомости.— 1887.— 12 окт. // Цит. за: Рулін П., с. 82—83.)

Жовтня, 10 або 12. А. Чехов, подивившись М. З. у ролі Софії („Безталанна"), пише в листі до брата Олександра:

„Заньковецкая — страшная сила! Суворин прав. Только она не на своем месте". (З листа А. Чехова до О. Чехова. 10 або 12 жовтня 1887 р. Чехов А.— Т. 13.— С. 373.)

Листопада, 14. „Наприкінці гастролей наших, громадянство улаштувало товариству обід. Були запрошені професори з університету та консерваторії, артисти Корша і Малого театру. Безліч похвальних промов. М. Лукич [Кропивницький] читав „Думи мої". Але „гвоздем" для нас були вірші, що їх прочитала Допельмейєр". (Саксаганський П., с. 124.)

Листопада, 22. До М. З. надсилають прощальну телеграму Лев Толстой (син), Стахович, Бобринський. (ДМТМК України, ф. р., № 6619.)

„Сын мой Лева в то время очень увлекался малороссийским театром и Заньковецкой, которой он поднес браслет и робко попросил у меня на это деньги. Я дала, но сделала ему легкий выговор". (Толстая С. Моя жизнь // Дурылин С., с. 439.)

Листопада, 22 — грудня, 31. М. З. із трупою М. Кропивницького в Петербурзі. Нових ролей нема. (Новое время; Сын отечества.— 1887.— Ноябрь—дек.)

Грудня, 15. Софія („Безталанна").

„Мы сказали, что автор повторил „Наймычку" в „Безталанной". Повторилась ли г-жа Заньковецкая? Повторилась, но в самой незначительной степени. Повторялась, например, в детских всхлипываниях, но и к ним прибавила нечто новое, сделав их еще более правдивыми, более художественными и трогательными. Это совсем чистая и детская душа, изнывающая, покинутая, преследуемая и думающая улыбкой сквозь слезы и рыдания и лаской вернуть себе мужа.

Третий акт „Безталанной" дает артистке возможность выразить силу

счастья, которым полна душа. Она блещет счастьем, искрится им, сияет; ее смех и радость, ее баловство, ее игривые жесты — все это полное чарующей правды и искренней поэзии [...]

С большим еще правом говорим теперь, что подобной артистки нет у нас и за всю нашу память не было. Это дарование, необыкновенно высокое, разнообразное и чарующее, еще выросло с прошлого года [...] ее выразительные средства, ее талант, ее художественный такт и изобретательность так богаты, что перед нами явилось не только новое лицо, но для тех же душевных движений нашлись у артистки новые и разнообразные краски. И вместе с восторгом перед этим изумительным талантом является сожаление, что артистка продолжает играть только в малорусской наивной драме, и история искусства скажет о ней: „Г-жа Заньковецкая была неподражаема в драмах г. Карпенка-Карого, в которых соединились для нее и Шекспир, и Гете, и Шиллер, и Островский [...]“ (А. Суворин // Новое время.— 1887.— 18 дек.)

Грудня, кінець. М. З. пишуть листа батьки. В цьому листі батько М. З. К. Адасовський пише, що він склав дарчий акт на маєток на ім'я М. З., згадує про успіхи М. З.:

„Довелось мне прочитать две рецензии о тебе в „Новом времени“ на „Глытая“ и „Наймычку“. Скажу, что мило сердцу батька слышать о своем дитяте правдивые отзывы“. (З листа К. Адасовського до М. З. [грудень 1887 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 2.)

1888

Січня, 1—7. Закінчення гастролей М. З. із трупою М. Кропивницького в Петербурзі. (Новое время.— 1888.— янв.)

Січня, 13—21. М. З. із трупою М. Кропивницького в Москві. Нових ролей нема. (Кропивницький М. Збірник, с. 413.)

„[...] Марко Лукич за репертуар посварився з Парадізом, і ми, погравши тижнів зо два, перестали грати й сиділи, як на „ріках вавилонських“. (Садовський М., с. 46.)

Січня, 26 — березня, 6. М. З. із трупою М. Кропивницького в Одесі. Нових ролей нема. (Одесский листок; Одесские новости.— 1888.— Янв.—март.)

Лютого, 16. Бенефіс М. Кропивницького. М. З. — Марися („Мартин Моруля“ І. Тобілевича).

„М. Заньковецкая с удовольствием приняла на себя исполнение второстепенной роли, лишь бы способствовать общему ансамблю бенефиса“. (Одесский листок.— 1888.— № 45.)

Лютого, 25. Помер К. Адасовський — батько М. З.

Лютого, 29. Остаточно вирішено справу про розлучення М. З.

„По указу Его Императорского величества Черниговская духовная консистория, вследствие отношения Киевской консистории, предписывает Вам отметить в метрической книге села Занек Нежинского уезда, за 1875 (год), под № 16, отметку о том, что брак отставного подполковника Алексея Антоновича Хлыстова с женою Мариею Константиновной, урожденной Адасовскою, расторгнут по ее прелюбодеянию, с дозволением мужу вступить в новый брак, а жена оставлена навсегда в безбрачии и предана на семь лет церковной эпитимии, февраля 29 дня 1888 года“. (Чернігівський історичний архів, ф. 679, с. 302[65].)

Березень. Після закінчення гастролей в Одесі з трупи вийшов М. Кропивницький, на чолі трупи став М. Садовський. (Саксаганський П., с. 129.)

Березень—квітень. М. З. відпочиває перед весняно-літнім сезоном.

Травня, 1 — липня 5. М. З. із трупою М. Садовського в Харкові. Нова роль — Катря („Не так склалося, як жадалося" М. Старицького) // Харьковские губернские ведомости; Южный край.— 1888.— Май—июль.

Червня, 4. У харківській газеті „Южный край" друкується один з перших біографічних нарисів про М. З. — „Биография М. К. Заньковецкой", написаний, можливо, театральним оглядачем цієї газети Миколою Черняєвим. (Южный край.— 1888.— 4 июня.)

Червня, 5. Софія („Безталанна" І. Тобілевича). Бенефіс М. З. у театрі „Тіволі". (Южный край.— 1888.— 3 июня.)

Червня, 23. Катря („Не так склалося, як жадалося"). Бенефіс М. З. (Южный край.— 1888.— 26 июня.)

В цей період у Харкові перебувають на гастролях російські актори М. Савина, В. Давидов, О. Южин. (Южный край.— 1888.— 23 июня.)

Липня, 6. „Закончены гастроли малорусской труппы под управлением Садовского [...] Артистка г-жа Заньковецкая, по совету здешних профессоров-врачей, до 15 августа поехала лечиться на Кавказ". (Южный край.— 1888.— 6 июля.)

Липень—серпень М. З. лікується на Кавказі. М. Садовський займається опорядженням нового будинку на хуторі Жердова[66] в Київському повіті.

Липень. М. Садовський пише листа до М. З. на Кавказ:

„Что же ты ничего не пишешь? Как ты там устроилась и как живешь? Я ужасно беспокоюсь, нашла ли ты себе подходящую квартиру, устроилась ли и, главное, здорова ли ты? Пиши, моя дорогая, хоть несколько слов, чтобы я был спокоен. Не получая от тебя никакого сведения, мне кажется, что ты больна, забыла уже меня и не желаешь мне ничего писать! В доме еще полный беспорядок: ничего нет оконченного, все, что кончено было до моего приезда, все перепорчено, и я принялся наново все кончать. Готовы только две комнаты: кабинет и комната напротив него". (З листа М. Садовського до М. З. [липень 1888 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1510.)

Вересня, 8 — жовтня, 8. М. З. із трупою М. Садовського в Ялті. Нових ролей нема. (Крымский вестник.— 1888.— Сент.—окт.)

Жовтня, 9—13. М. З. із трупою М. Садовського в Севастополі. Нових ролей нема. (Крымский вестник.— 1888.— Окт.) М. З. пізніше в листі до М. Садовського пише про свою образу на нього за те, що він до неї неуважно ставився під час гастролей в Харкові і Криму:

„Я была больна в Харькове и больна серьезно [...] А Ялта, а Севастополь? [...] Я была больна и тогда". (З листа М. З. до М. Садовського. 15 травня 1889 р. // ДМТМК України, ф. р., № 13317.)

Жовтня, 15 — листопада, 30. М. З. із трупою М. Садовського в Сімферополі. Нових ролей нема. (Крымский вестник.— 1888.— Окт.—ноябрь.)

Грудня, 2 — грудня, 21. М. З. із трупою М. Садовського в Севастополі. Нових ролей нема. (Крымский вестник.— 1888.— Дек.)

Грудня, 15. До трупи вступили І. Карпенко-Карий, який відбув строк заслання, і його дружина С. Тобілевич. (Літопис І. Карпенка-Карого, с. 62.)

Грудня, 21—31. М. З. із трупою М. Садовського в Одесі. Нових ролей нема. (Одесские новости.— 1888.— Дек.)

„[...] у двадцятих числах того ж таки самого місяця ми були в Одесі. Там ми застали і Садовського, і Заньковецьку, і Машу Садовську[67]. Наша зустріч була дуже сердечна, саме така, на яку сподівався Іван Карпович". (Тобілевич С., с. 250.)

1889

Січня, 1 — лютого, 19. Продовження гастролей М. З. із трупою М. Садовського в Одесі. (Одесские новости.— 1889.— Янв.—февр.)

Січня, 9. Г. Затиркевич-Карпинська у своєму листі з Єлизаветграда турбується про здоров'я М. З., радить перейти у трупу М. Кропивницького: „Получила я твое письмо 3-го января, а вот сегодня, пользуясь свободным днем, — берусь за перо, чтобы тебе черкнуть несколько строк. Поправляйся, моя родненькая, скорей и начинай жить снова. Поверь, что твое не ушло, здоровье будет поправлено, а талант свое возьмет, а при душевном спокойствии и здоровья, и силы наберешься. Марко [Кропивницький] тебе кланяется и сам собирался тебе написать [...]" (З листа Г. Затиркевич-Карпинської до М. З. 9 січня 1889 р. // ДМТМК України, ф. р., № 1114.)

Січня, 31. Катря („Не так склалося, як жадалося" М. Старицького). Бенефіс М. З. (Одесские новости.— 1889.— 29 янв.)

Лютого, друга половина — квітня, перша половина. М. З. відпочиває. Перебуває разом із М. Садовським у Заньках, грає з ним у Ніжині благодійну виставу „Кум-мірошник". (Проценко Ф., с. 15.)

Квітня, 12 — серпня, 6. Весь літній сезон М. З. хворіє і не грає на сцені. (Саксаганський П., с. 136.)

Травня, 19. У листі до М. Садовського М. З. висловлює своє незадоволення з приводу його ставлення до неї, адже за присудом Синоду вона як розлучена жінка, що взяла провину на себе, не мала ніяких прав. „Ты, любящий безгранично, свято, нежно, честно! Только что ты мне ответил на мое скромное заявление о том, отчего ты, бывши в Киеве и видевшись с Куперником[68], не поговорил с ним о моем разводе? Потом, когда я сказала тебе, что ты оставляешь меня без вида[69], что это меня беспокоит, что, по-моему, нужно устроить дела семейные, а потом уже думать о других, что ты на это мне ответил? Забыл? Так я напомню: „У меня дело прежде всего, а семья на втором плане". И после этого ты хотел, чтобы я уверовала в твою заботу обо мне и что ты оставишь дело и приедешь к больной, в болезнь которой с некоторых пор ты перестал верить". (З листа М. З. до М. Садовського. 19 травня 1889 р. // ДМТМК України, ф. р., № 13371.)

Травня, 27. М. Старицький у листі до М. З. дивується, що не отримав відповіді на свої листи, висловлює захоплення М. З. „Як же Ви поживаєте, голубонько наша сива, славонька наша гучна та прозора? Там у Вашому курінi [„Марусин курінь" — садиба М. З. в с. Жердова] тепер певно рай, садок розвився чудово, пахощі, повітря [...] Та й курінь Ваш — розкоші! От би спочити у Вас — і душею, і думкою, — там і писалось би [...] та ба!

[...] Як же Ваше дороге всім нам здоров'ячко? Соня мені оце писала, що Ви розстроєні приїздили в Київ і турбувались все з поліцією. Невже вона Вас чіпа? Може б, Плеваку[70] написав, коли б знав у чім річ?" (З лис-

та М. Старицького до М. З. 27 травня 1889 р. // ДМТМК України, ф. р., № 1544.)

Квітень—травень. „[...] Уже в Таганрозі від Марії Костянтинівни приходили листи, в яких вона писала, що тяжко хворіє; це справляло неприємне враження на Садовського. В Новочеркаську кожний лист від Заньковецької все тяжче і тяжче впливав на бідолашного брата Миколу. Останній лист був уже від матері. Вона писала: „Марусе трудно писать". На послану телеграму Садовський одібрав відповідь, що кінчалась так: „Маруся Вас благословляет". Садовський зібрався виїздити. Ми умовили його зостатись [...]

[...] У Полтаву М. К. Заньковецька не приїхала. З нею вели переговори [...] Вона приїхала тільки в Кишинів [...]" (Саксаганський П., с. 136, 139.)

Жовтня, перші числа. М. З. грає кілька вистав із трупою М. Садовського в Єлизаветграді. (Елисаветградский вестник.— 1889.— Окт.)

Жовтня, 4. Софія („Безталанна" І. Тобілевича).

„Рядом с автором должна быть поставлена высокодаровитая артистка и художница г-жа Заньковецкая. Только благодаря ей, ея тонкому художественному творчеству, мы не можем, как это обыкновенно бывает, отнестись безучастно к печальной судьбе молодой любящей, покорной и безответной Софье [...]

[...] Г-же Заньковецкой принадлежит честь первого защитника прав угнетенной женщины. Никогда еще русская женщина не имела такого талантливого, такого горячего, такого неотразимо-убедительного защитника! [...] Она защищает не увесистыми фразами, не либеральными словами, а художественными образами, наглядно представляющими существующее зло и заставляющими содрогаться сердца самых ожесточенных из нас [...]" (Ян // Елисаветградский вестник.— 1889.— 6 окт.)

Жовтня, 11 — листопада, 9. М. З. із трупою М. Садовського в Кишиневі. Нових ролей нема. (Бессарабский вестник.— 1889.— Окт.—ноябрь.)

Жовтня, 12. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького).

„Она не играет, а творит, в драматической роли Олени она заставляет зрителя переживать страдания героини. Игра ее строго выдержана, а зрителя поражает та естественность, с которой артистка проводит роль [...]" (Бессарабский вестник.— 1889.— 14 окт.)

Жовтня, 31. Катря („Не так склалося, як жадалося" М. Старицького). Бенефіс М. З. (Бессарабский вестник.— 1889.— 29 окт.)

„[...] Без г-жи Заньковецкой малорусская труппа не имела бы и половины того колоссального успеха [...]

[...] Отрадное впечатление производила артистка своим появлением. Ее тщедушная фигурка с нервно-страдальческим видом лица, тонким профилем и электрически-сверкающими чорными глазами заставляет зрителя невольно восторгаться не только ее видом. Об игре г-жи Заньковецкой распространяться нечего, она в высшей степени проста, правдива и благородна. Всякую роль артистка исполнением своим одухотворяет. Когда после исполнения ею сильно драматической сцены занавес опускается, невольно вспоминаешь стихи Надсона:

Затих последний звук, и занавес упал...
О, как мучителен, как страшен был конец.
Конец! Но вся толпа вокруг еще рыдала,
И всюду слышалось: „О! Как она играла!.."

(К. Залевский // Бессарабский вестник.— 1889.— 16 нояб.)

[Листопада, перші числа]. М. Старицький у листі до М. З. пише, що з радістю сприйняв звістку про те, що М. З. видужала. Торкається теми об'єднання труп. Пропонує М. З. роль у своїй п'єсі „Юрко Довбиш", а також роль Ази. (Лист М. Старицького до М. З. [перші числа листопада 1889 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 236.)

Листопада, початок — грудня, 20. М. З. із трупою М. Садовського в Одесі. Нові ролі — Саша („Світова річ" О. Пчілки за п'єсою О. Островського „Бедная невеста") // Одесские новости.— 1889.— Ноябрь—дек.

Грудня, 19. Саша („Світова річ"). Бенефіс М. З.

„19-го декабря русский театр был битком набит по случаю бенефиса любимицы одесской публики, талантливой малорусской артистки М. К. Заньковецкой. Для своего бенефиса М. К. Заньковецкая выбрала неигранную еще новую пьесу „Світова річ". Герои пьесы — представители захолустного уездного городишки [...]

Панночку Сашу играла М. К. Заньковецкая со свойственным артистке оживлением, обдуманностью и художественностью. Прекрасными у артистки вышли сцены, [...] когда она объясняет, с истерическим смехом и рыданием, что выходит замуж за секретаря думы". (Артист.— 1890.— № 5.)

Після бенефісу М. З. покидає трупу М. Садовського.

„В Одесі між Садовським і Заньковецькою почалися сімейні нелади, і Марія Костівна заслабла [...] Прийшов бенефіс Заньковецької. З приводу платні трапилось непорозуміння: як її не завіряли всі, що завжди з валового віднімаються видатки на театр та на трупу, а решта належить бенефісантові, вона й слухати не хотіла, бажаючи, щоб віддали їй увесь збір. Розгнівалась і поїхала додому". (Саксаганський П., с. 139.)

1890

Січня, кінець — лютого, початок. Гастролі М. З. у трупі М. Кропивницького в Єлизаветграді.

„Любимица кишиневской публики [...] подвизается ныне в Елисаветграде, в малороссийской труппе Кропивницкого, конечно, с колоссальным успехом". (Бессарабский вестник.— 1890.— 19 февр.)

„В конце сезона приехала в Елисаветград г-жа Заньковецкая, покинувшая перед тем труппу г. Садовского, и сыграла несколько своих коронных ролей. Выход г-жи Заньковецкой из труппы г. Садовского приписывался каким-то закулисным недоразумениям". (Артист.— 1890.— Апр.)

[Січень—лютий]. М. Садовський пише листа до М. З.:

„Я уже писал тебе, моя кошечка, что с Карым[71] я поссорился не как-нибудь, а, как говорится, на жизнь и на смерть.

Мне теперь понятны все подлоги, приводившие тебя в нервное расстройство, которое выразилось в подозрении меня, и не то в заподозрении, а даже в глубоком убеждении твоем, что я изменил тебе, что я разлюбил тебя и т. п. Бросим все это, моя Кошечка, и поверь мне еще раз, что я люблю тебя, что нет на свете женщины другой, которую я любил бы!

А ты, между прочим, будучи больна, и не желаешь сохранить своего для меня драгоценного здоровья: едешь к Кропивницкому играть.

Я пришлю тебе денег, сколько нужно. Но зачем же ты не хочешь приехать ко мне, а едешь к Кропивницкому?" (З листа М. Садовського до М. З. Миколаїв [січень—лютий 1890 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1511.)

Квітень. М. З. із трупою М. Садовського (без І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського) у Херсоні. (ЦНБ, ф. III, № 51741.)

Травня, 11 — червня, 2 М. З. із трупою М. Садовського в Чернігові. (Меженко Ю.[72] Матеріали до історії українського передреволюційного театру, с. 20.) Нових ролей нема.

Червень. М. З. із трупою М. Садовського у Кременчуці й Олександрії. Нових ролей нема. (Меженко Ю., с. 20.)

Липня, перша половина. М. З. із трупою М. Садовського у Слов'янську. Нових ролей нема. (Меженко Ю., с. 20.)

Липня, 17—27. М. З. із трупою М. Садовського в Ростові-на-Дону. (Донская пчела.— 1890.— Июль.)

Липня, 27. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького).

„После первого акта публика отнеслась к артистке сдержанно, едва-едва аплодируя. Наступает второй акт [...] Началась сцена с письмом [...] Публика не выдержала и пришла в неистовый восторг. Я никогда не видел таких оваций, как в тот вечер. Публика чуть ли не впервые видела перед собою на сцене не актрису, а настоящего человека, страдающего настоящими страданиями, плачущего настоящими слезами [...]" (Ростовский-на-Дону листок.— 1890.— № 88.)

Серпень — вересня, перша половина. М. З. відпочиває перед початком нового сезону.

Вересня, 16—30. М. З. із трупою М. Садовського в Полтаві. (Меженко Ю., с. 20.)

Жовтня, двадцяті числа — листопад. М. З. із трупою М. Садовського в Курську. Нова роль — Варка („Нещасне кохання" Л. Манька) // Курские губернские ведомости.— 1890.— Ноябрь.

Листопада, 14. Після гастролей М. З. в Полтаві Панас Мирний[73] робить на рукописі своєї п'єси „Лимерівна" напис: „Високоталановитій Марії Костянтинівні Заньковецькій присвячує здивований автор, не знаючи, як і чим дякувати за ті незабутні години, які довелося звідати від її чарівної гри. 14 листопада 1890 року". (ДМТМК України, ф. р., № 49810.)

Листопада, 27. Варка („Нещасне кохання" Л. Манька). В перший раз. (Курские губернские ведомости.— 1890.— 30 нояб.)

Грудня, 2—22. М. З. із трупою М. Садовського в Орлі. Нових ролей нема. (Орловский вестник.— 1890.— Дек.)

В Орлі відбулася зустріч М. З. із давнім другом, викладачем Миколою Андрійовичем Вербицьким, якого було вислано з України. Під час перебування української трупи в Орлі Марія Костянтинівна часто зустрічалася з ним. „Багато про що довелося розповісти кожному з них, давня дружба зміцніла і тривала до самої смерти Миколи Андрійовича. Марія Костянтинівна говорила, що завжди відчувала до Вербицького надзвичайну пошану, яку завжди відчувають підлітки до своїх найулюбленіших учителів". (Богомолець-Лазурська Н., с. 7—8.)

Грудня, 26. Початок гастролей М. З. із трупою М. Садовського в Москві. (Меженко Ю., с. 20.)

1891

Січня, 1 — травня, 9. М. З. із трупою М. Садовського в Москві в театрі в Камергерському провулку. Нові ролі: Устя („Не поможуть і чари, як хто кому не до пари“ М. Янчука); Маруся („Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці“ М. Старицького).

[Січень]. М. Старицький у листі до М. З. і М. Садовського зі скорботою пише про розділення українського театру на маленькі трупи і подає свою програму об'єднання труп М. Садовського і М. Старицького. (Лист М. Старицького до М. З. [січень 1891 року] // ДМТМК України, ф. р., № 1550.)

Січня, 17. Є. Адасовський сповіщає М. З. в листі, що отримав від Панаса Мирного п'єсу „Лимерівна“, присвячену артистці, для проведення її через цензуру. (ДМТМК України, ф. р., № 24.)

Січня, 20. Л. Собінов[74], тоді студент юридичного факультету Московського університету, бере участь у виставах трупи М. Садовського.

„В Москве теперь отличается труппа малороссов под управлением Садовского; в хоре этой труппы я и состою любителем“. (З листа Л. Собінова до М. Большакової. 20 січня 1891 р. // Леонид Витальевич Собинов.— Москва: Искусство, 1970.— Т. 1.— С. 58.)

Лютого, 1. М. З. у листі до М. Старицького з Москви пише: „Простите, что так долго не отвечала на Ваше сердечное письмо, я так занята, что не пользуюсь ни одной свободной минутой. Относительно Вашего предложения соединить труппы я ничего не могу сказать положительного, [...] в настоящее время это все зависит от Садовского и остальных членов товарищества, и они Вам ответят. Относительно же себя я могу сказать следующее: на гастроли приехать не могу — дала слово оставаться до поста в Москве. На следующий же сезон, если наши даже и не согласятся на Ваше предложение, Вы можете меня иметь в виду, так как в этом товариществе я дальше сказанного срока не останусь.

Одно только обстоятельство может затруднить мой переход к Вам — это присутствие госпожи Боярской[75], ее характер и отношение ко мне лично, Вам должно быть хорошо известно, они то и ставят меня в положительную невозможность ужиться с нею.

Засим свидетельствую Вам все мое почтение и крепко жму Вашу руку. Уважающая Вас М. Заньковецкая“. (Лист М. Заньковецької до М. Старицького. 1 лютого [1891 р.] // Музей видатних діячів української культури, вх. № 86.)

Лютого, 4. М. Старицький у листі до М. З. пише, що скоріше треба визначитись щодо об'єднання труп, пропонує для актриси дві нові ролі: „Кажется, что я предлагаю Вам хорошее и громкое дело; станьте ж Вы, дорогая Марья Константиновна, как первый талант, и первым человеком, с светочем правды в руках и с миртовой ветвью соединения друзей для поднятия падающего искусства и интереса“. (Лист М. Старицького до М. З. 4 лютого 1891 р. // ДМТМК України, ф. р., № 718.)

Лютого, 14. Устя („Не поможуть і чари...“ М. Янчука). В перший раз. Бенефіс М. З. в театрі Горевої[76]. (Московские ведомости. —1891.— 11 февр.)

„[...] драма Янчука „Не поможуть і чари, як хто кому не до пари“ виставлена вперше у бенефіс Заньковецької [...]

При першій появі бенефіціантки скоїлося у залі щось таке, що й описати не можна. Більше, як п'ять мінут, лунали оглушаючі оплески; на

сцену градом летіли квіти, букети, вінки, зелень; і на сцені і в повнісінькій залі пурхали тисячами всякі різнобарвні папірці з написами „Великой артистке украинской сцены Марии Константиновне Заньковецкой! Сердечный привет московской публики!" Рівночасно підносилися Заньковецькій усякі адреси, подарунки (між ними срібний вінок) — словом, хвилина була така урочиста і велична, що українське гуччя порушувалось до самого глибу [...]

Бенефіціантка була глибоко зворушена, так що перші слова свої казала тремтячим голосом. Далі під час усього спектаклю Заньковецька бачила якнайбільші знаки прихильности, кожне слово її викликало грім оплесків, кожен спів вона мусила повторяти або й повторювати; після кожної дії визивали незчисленну силу разів; та підносили їй величезні вінці, букети завбільшки з колесо, адреси в гарних обкладинках, альбоми та таке інше". (А. Кримський[77] // Зоря.— 1891.— Ч. 7.)

Лютого, 16. Маруся („Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького). В перший раз. (Московские ведомости.— 1891.— 15 февр.)

Лютого, 23. „В настоящее время труппа г. Садовского играет в драматическом театре Е. Н. Горевой в Москве, где и г-жа Заньковецкая, этот перл малорусской сцены, по обыкновению пожинает лавры и удостаивается от москвичей самых шумных оваций". (Елисаветградский вестник.— 1891.— 23 февр.)

Березня, 7. До М. З. і М. Садовського в листі звертається редактор львівського журналу „Зоря" В. Лукич-Левицький із проханням надіслати для журналу свої фотографії і біографічні дані. (ДМТМК України, ф. р., № 4285.)

Березня, 8. Олександра Михайлівна („Світова річ" О. Пчілки). Бенефіс М. З.

„В марте этого года г-жа Заньковецкая выступала перед московской публикой в последний раз.

Чем объясняется такой колоссальный успех артистки? Нам кажется, что причины этого кроются не в одной только талантливости, а главное — в замечательной оригинальности таланта артистки. Оригинальность ее заключается прежде всего в необыкновенной простоте и естественности воспроизведения всевозможных душевных движений [...]

Для подтверждения нашей мысли напомним хотя бы ее игру в роли молодой девушки Александры Михайловны в пьесе „Світова річ" [...]

Трудно передать все переходы в изображении массы разнообразных волнений, изображенных артисткой. То она задумается и тогда на лице ее вы читаете бесконечную грусть, то вдруг не нее находит усиленное нервное возбуждение, она вся дрожит, в глазах вы видите лихорадочный блеск, в лице какие-то конвульсивные движения, она то улыбается, то делает страшные глаза, то вдруг принимается безумно, бешено хохотать [...]

Непосредственность чувства, с которою г-жа Заньковецкая умеет быстро войти в каждую роль, „влезть", как говорил Щепкин, „в шкуру" изображаемого ею лица, способствует тому, что наша артистка, вопреки принятому у нас обыкновению давать отдельные, наиболее эффектные моменты пьесы, исполняет с одинаковою правдивостью и удачей всю роль, в каждой ее подробности, с начала и до конца". (Ермилов В. М. К. Заньковецкая // Артист.— 1891.— № 15.)

Квітня, кінець. Для розширення свого репертуару п'єсами І. Тобілевича М. З. виїздить на кілька днів до Єлизаветграда для розмови з драматургом.

„В Елисаветград приезжала известная малорусская артистка Заньковецкая для свидания с Карпенко-Карым с целью приобрести от него право труппе Садовского ставить его пьесы в Москве.

Предложение не увенчалось успехом". (Южный край.— 1891.— 17 апр.)

Травня, 9. П. Саксаганський у листі з Вільча запрошує М. З. у свою трупу: „Один бог знает, как тяжело мне чувствовать, что ты несчастлива хоть одну минуточку: ты ж теперь у нас одна [після смерти М. Садовської-Барілотті]. Чтобы осушить твои слезы, чтобы дать тебе спокойствие, я готов пожертвовать всем!

Довольно уже страданий. Я был бы счастлив, если бы ты была сейчас у меня, но зная Николая, который припишет твое здесь пребывание нашему иезуитизму (конечно, вымышленному), я командирую к нему в Тулу Ивана, может быть, они сделаются опять братьями и все устроится к общему благополучию [...] Выкинь все предубеждения к нам и верь, что я и Иван любим тебя как сестру. Твое горе — мое горе. Никогда я тебя не оставлю: вот тебе моя рука, дорогая, родненькая сестричка". (З листа П. Саксаганського до М. З. 9 травня 1891 р. // ДМТМК України, ф. р., № 10714-с.)

Травня, 15. М. Кропивницький у листі до М. З. пише, що вона натура виняткова і його ставлення до неї є обожненням, саме в його товаристві актриса повинна знайти духовний мир, а вона йому необхідна в його трупі. (Лист М. Кропивницького до М. З. 15 травня 1891 р. // ДМТМК України, ф. р., № 552.)

Травня, друга половина. М. З. у листі до М. Кропивницького пише: „Действительно, я искала и жаждала обрести тот духовный мир, который мог бы хоть несколько успокоить мои больные нервы и, поверьте, что если бы я встретила его, то встретила бы с наслаждением жажды и никогда безрассудно не пренебрегала бы им [...]. Что касается поездки к Саксаганскому, то я, давши слово, считаю своею священной обязанностью сдержать его, ни в коем случае не желаю за подлость людей отплачивать им той же неблагодарной монетой [...] Затем на прощанье скажу, что уважаю Вас, как уважала раньше, и играть с Вами буду и с прежним наслаждением, за что и примите художественный поцелуй от любящей и уважающей, если не откажитесь, вашей дони М. Адасовской". (З листа М. З. до М. Кропивницького [друга половина травня 1891 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 7166.)

Червня, 3. М. Кропивницький у листі до М. З. пише, що вчора йому сповістили: актриса повертається у трупу М. Садовського. Згадує її примирення з М. Садовським, яке відбулось біля ліжка помираючої М. Садовської-Барілотті, і те, що М. З. як „безконечно вразлива жінка" пообіцяла М. Садовській-Барілотті повернутися до М. Садовського. (Лист М. Кропивницького до М. З. 3 червня 1891 р. // ДМТМК України, ф. р., № 322.)

Червня, перша половина. М. З. гастролює у трупі П. Саксаганського у Вільні. (Саксаганський П., с. 148.)

„Наприкінці травня несподівано одібрав від Заньковецької таку телеграму: „Свободна, могу приехать". Виявилось: у Москві була тоді виставка, Садовський зняв театр на виставці, та Марія Костівна посварилася з

ним і не поїхала [...] Я послав Марії Костівні телеграму, щоб приїздила [...]

Марія Костівна приїхала у Вільно в супроводі лікаря Квятковського[78] й Вирубова [...][79] Збори піднялись, а наприкінці віленських гастролей були навіть повні [...] Половину свого заробітку вона подарувала Мові на дітей (діти померлої 27.III.1891 р. М. Садовської-Барілотті, одержувала М. К. [Марія Костянтинівна] 800 крб.). М. К. [Марія Костянтинівна] виїхала з нами. На Крутах, прощаючись, М. К. [Марія Костянтинівна] сказала мені: „Фуша, коли я буду тобі потрібна, пиши, — приїду". І розлучились журливо". (Саксаганський П., с. 146, 148.)

Червня, 8. М. Старицький у листі до М. З. жалкує, що не побачився з нею у Мінську, де М. З. була проїздом по дорозі до Вільна. Хоче умовитись про спільні гастролі. (Лист М. Старицького до М. З. [20 червня 1891 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1549.)

Липня, перша половина. М. З. у трупі П. Саксаганського у Слов'янську. (Саксаганський П., с. 149.)

„У Слов'янську вся трупа гучно зустрічала М. К. За обідом у тіснім родиннім колі М. К. ознайомила нас: „А я була у Колі".— Ну?! — питаємо здивовані. „Він мене не прийняв". — „Ваню", — звернулась вона до Карпенка[80], — голубчику, поїдьмо зі мною у Харків: помири нас, як завжди мирив. Коли це станеться, я все зроблю, щоб з'єднатися!"

Через тиждень Карий і Заньковецька поїхали до Харкова [...] мирова ішла цілу ніч; Садовський кричав на М. К., що через неї він утратив більше, як шість тисяч: — „Я заборгований по шию через тебе!" Фінал. — „Ваню!" — кличе Заньковецька. Карпенко прийшов із другої кімнати. — „Будь свідком". Я винна в тім, що Коля в боргу перед трупою. Скільки ти винен? — „Шість тисяч". — Марія Костівна урочисто поклала перед Садовським пачку асигнацій. Шторм стих, наступив штиль". (Саксаганський П., с. 149—150.)

Липня, 18 — серпня, 11. М. З. із трупою М. Садовського в Харкові. Вперше згадується роль Пракседи („Гуцули" за Ю. Коженьовським) // Южный край.— 1891.— Июль—авг.

Серпня, перша половина. М. З. у листі до П. Саксаганського просить пробачити її за те, що вона не приїхала, як обіцяла в його трупу:

„Чувствую всю неловкость, сделанную относительно тебя, голубчик мой Фаня. Я долго не могла собраться с духом, чтобы написать тебе. Прежде всего я не знаю: „чи я на цім світі, чи на тім?" Так у мене все перекрутилося, так я одуріла од всього пережитого, что не могу ничего сообразить. Скажу только, что Коля болен и доктор мне лично сказал, что его нужно поберечь, он нехорош. Не скрою от тебя, что я еще люблю Колю, и его серьезная болезнь заставляет меня забыть все и всех — и нет в мире такой жертвы, которой я не принесла бы для него. Теперь, я думаю, тебе понятно мое отсутствие в твоей труппе?" (З листа М. Заньковецької до П. Саксаганського. Перша половина серпня 1891 р. // Саксаганський П., с. 151.)

Серпня, середина — вересня, середина. М. З. відпочиває перед новим сезоном.

Вересня, 19 — жовтня, 20. М. З. із трупою М. Садовського в Курську. Нова роль російською мовою. Аксюша („Лес" О. Островського) // Курские губернские ведомости.— 1891.— Сент.—окт.

Жовтня, 1. М. Старицький у листі до М. З. дякує їй і М. Садовському за допомогу, висловлює свої сподівання: „Хотелось бы мне очень порабо-

тать и создать для Вас, дорогая Мария Константиновна, много ролей, да таких, чтобы зрителей Вы привели бы исступленными криками. Чтобы Европа даже раскрыла широко перед великим талантом изумленные очи.

В том-то и беда, что при узких рамках, отведенных нам цензурой и жизнью, при бедности вследствие этого нашего репертуара даже величайший талант имеет мало материала для самошлифовки, а без этой шлифовки он останется величайшим только алмазом... У меня есть теперь для Вас одна пьеса (йдеться про драму „Розбите серце"), где совершенно выводится новый характер на сцену, с более тонкими душ[евными] страданиями и не с обычной душ[евной] борьбой; эта драма совершенно закончена и переписана, я только хотел бы ее раньше прочесть Вам, чтобы воспользоваться замечаниями. Есть разрешенная уже „Цыганка Аза", где тоже роль последней не из ординарных". (З листа М. Старицького до М. З. 1 жовтня [1891 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1548.)

Жовтня, 15. Аксюша („Лес" О. Островського). В перший раз. (Артист.— 1891.— № 17.)

Жовтня, двадцяті числа. М. Старицький у листі до М. Садовського і М. З. пише: „[...] я посылаю Вам „Азу", совершенно законченную и очищенную от всякия скверны, как яичко: полагаю, что Вы, наша дива, этой ролью завоюете весь мир". (З листа М. Старицького до Садовського і М. З. [20-ті числа жовтня 1891 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1545.)

Жовтня, 25 — грудня, 31. М. З. із трупою М. Садовського в Петербурзі. Нові ролі: Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного), Ярина („Никандр Безщасний" М. Садовського за О. Писемським); російською мовою: Варя („Роковой шаг" Ф. Карєва), Рєпина („Татьяна Репина" О. Суворіна) // Новое время.— 1891.— Окт.—дек.

Листопада, 5 (24). Панас Мирний у листі до М. З. із Полтави дякує за те, що завдяки турботам М. З. дозволили ставити його п'єсу „Лимерівна". (ДМТМК України, ф. р., № 232.)

Листопада, 12. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного"). В перший раз. (УДТ, с. 224.)

Листопада, 20. М. Старицький у листі до М. З. дякує за отримані гроші, радиться з питань об'єднання труп, цікавиться роботою над постановкою „Циганки Ази". (Лист М. Старицького до М. З. 20 листопада [1891 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1546.)

Грудня, 21. О. Суворін публікує схвальну статтю про гастролі М. З.

„Артистические способности малороссов могли бы сыграть большую роль в русском драматическом искусстве вообще, освежив его, дав ему толчок, внеся в него новые приемы, новое воодушевление. Она (М. Заньковецька) делает шаг в русский и, стало быть, в европейский репертуар, где ее ждут такие создания, как Катерина в „Грозе"[81], как Офелия[82], Луиза Миллер[83], Клеопатра[84], не говоря уже о пьесах французских, входящих в репертуар нашей даровитой и милой гостьи, госпожи Дузе[85], очень родственной по таланту, по фигуре, по гибкости и звучности голоса с госпожой Заньковецкой. Это сходство европейски известной итальянки с известной у нас малороссиянкой бросается в глаза многим". (А. Суворин // Новое время.— 1891.— 21 дек.)

Грудня, 22. Бенефіс М. З. Софія („Безталанна" І. Тобілевича, 1 дія), Рєпіна („Татьяна Репина" О. Суворіна, 3 і 4 дії) // Новое время.— 1891.— 23 дек.

„Первое ее (М. Заньковецької) появление на сцене [„Татьяна Репина"] приятно поражало. Чем дальше шло действие, тем ярче слышалась душа потрясенной женщины, именно женщины, а не актрисы. У г-жи Заньковецкой необыкновенно рельефно выражалась именно оскорбленная женщина, страдающая от того, что в ней ценят талант, только предмет для развлечения, только актрису, а не человека. Этот тон был господствующим и почти вовсе стушевал актрису. Она пила, но не была пьяна — горе слишком высоко подняло ее нервы. И она окончила акт, как та женщина, которая видит, что ей ничего не остается, кроме смерти". (А. Суворин // Новое время.— 1891.— 24 дек.)

Грудня, 27. Петербурзька преса дуже високо оцінює гру М. З.

„Заньковецкая — одна из тех нервных, богато одаренных натур, которые встречаются все реже и реже. Заньковецкая играет не по шаблону, не заученно, а вспышками, всем своим существом". (Новости дня.— 1891.— 27 дек.)

Грудня, 29. Ярина („Никандр Безщасний" М. Садовського за О. Писемським) // УДТ, с. 228.

Грудня, 30. Елеонора Дузе грає у петербурзькому Малому театрі „Нору" Ібсена. М. З. — у панаєвському театрі — „Лимерівну" Панаса Мирного. (Новое время.— 1891.— 30 дек.)

„Мы спешим в театр, Заньковецкую-Лимеривну смотреть". (З листа І. Рєпіна до В. Стасова. 30 грудня 1891 р. // И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, І. II.— Москва, 1949.— С. 159.)

1892

Січня, 1—3. М. З. у Петербурзі. Знайомство М. З. у Суворіних з А. Чеховим.

Січня, 4. „Вчера до четырех часов утра я ездил по всяким Аркадиям и наливал себя шампанским; со мною ездила хохлацкая королева Заньковецкая, которую Украина нэ забудэ. Она очень симпатична". (З листа А. Чехова до О. Смагіна. 4 січня 1892 р. // Чехов А.— Т. 15.— С. 303.)

Січня, 6 — лютого, середина. М. З. із трупою М. Садовського в Москві. Нові ролі: Галя („Галя Русина" О. Суслова), Аза („Циганка Аза" М. Старицького (10.II.) // Артист.— 1892.— № 20; Московские ведомости.— 1892.— Янв.—февр.

Січня, 7. Катря („Не так склалося, як жадалося" М. Старицького).

„В театре XIX столетия на театральной площади, дом Шелапутина, для первого выхода М. Заньковецкая взяла роль Катри — „Не так склалося, як жадалося". (Московские ведомости.— 1892.— 6 янв.)

Січня, 12. А. Чехов, який повернувся з Петербурга в Москву, хоче побачитись з М. З., але, не заставши її, пише листа:

„Вчера вечером, уважаемая Мария Константиновна, я был у Вас и не застал. Посылаю свою „Дуэль" и письмо Коробки[86], которое я получил вчера. Проект костюма бродячей цыганки[87] будет прислан Вам художником в ближайшее время. 14-го я выезжаю к голодающим, а 23-го буду у Вас с Сувориным.

Искренне уважающий и преданный А. Чехов.

12 января, Малая Дмитровка, д. Фирганг". (Лист А. Чехова до М. Заньковецької // ДМТМК України, ф. р., № 650.)

Січня, 15. Аксюша („Лес“ О. Островського).

„В среду, 15-го января, публике пришлось в первый раз увидеть малороссов в русской пьесе. Был поставлен „Лес“ Островского [...] роль Аксюши — не настолько яркая роль, чтобы в ней могли розвернуться все бесспорно-крупные силы г-жи Заньковецкой [...] И хотя артистка играла Аксюшу не хуже всех других лучших исполнительниц этой роли, однако она не могла, конечно, иметь в ней того огромного успеха, какой она имеет всегда в „Наймичке“ и „Бесталанной“ [...] 17-го января была поставлена в первый раз в Москве драма „Никандр Бесчастный“. Это почти буквальный перевод на малороссийский язык знаменитой драмы Писемского „Горькая судьбина“ [...] Прекрасна была и госпожа Заньковецкая в роли жены Никандра. Она рельефно выставила одновременно скромность и стыдливость этой женщины и глубочайшую и мужественную решительность ее — не уступать никаким настояниям, угрозам и насилиям нелюбимого ею мужа, каких бы жертв ни стоило такое бесстрашное ее упорство. Нам остается после этого спектакля еще более утвердиться в своих убеждениях, что исполнением пьес русского репертуара г-жа Заньковецкая может внести немало нового и существенно важного в дело сценического воспроизведения многих ролей“. (Ермилов В. // Артист.— 1892.— № 20.— С. 120.)

Січня, 17. Ярина („Никандр Безщасний“ М. Садовського) // ДМТМК України, ф. р., № 650.

Лютого, 9. В листі до М. З. з приводу переробки його п'єси „Лимерівна“ Панас Мирний пише: „[...] Такою переделкою 5-го акта, какую сделали Вы [М. Заньковецька], пьесе придана большая сценичность, а развязке — трагический конец: самоубийство в бессознательном состоянии может вызвать лишь безысходную тоску зрителя, а сознательное и героическое самоубийство, полное упреков и отчаяния, заставляет его вздрогнуть всем существом“. (З листа Панаса Мирного до М. Заньковецької. 9 лютого 1892 р. // ДМТМК України, ф. р., № 646.)

Лютого, 10. Аза („Циганка Аза“ М. Старицького). В перший раз.

„Последнею новинкой протекшего сезона, в которой выступила перед публикой с огромным успехом госпожа Заньковецкая в день своего бенефиса, была пьеса „Циганка Аза“, переделанная из романа Крашевского. Роль Азы исполнялась госпожою Заньковецкой. Артистка еще раз показала ширину своего таланта. Обыкновенно ей приходилось изображать женщин, в высшей степени симпатичных, кротких, забитых и угнетенных. „Аза“ — совсем новый тип из числа ролей ее репертуара. Это олицетворение бурной, южной страсти [...]

[...] Сцена исступления Азы в тот момент, когда от нее убегает к жене Василь, была передана артисткой с необычайной энергией, с поразительной простотой и естественностью [...] Ни одного избитого фальшивого звука, ни одной неверной ноты не заметили мы в игре г-жи Заньковецкой [...] Действительно, г-жа Заньковецкая богато одарена чуткою восприимчивостью и нервностью, той, которая помогает артисту горячо чувствовать и живо воспринимать и передавать каждое душевное движение изображаемого им лица, каждую деталь, каждую мельчайшую подробность в изучаемой им роли. Горячо желаем госпоже Заньковецкой расширить свой репертуар русских ролей и скорее стать уже не только малороссийской, но и вообще русской первоклассной артисткой“. (В. Ермилов // Артист.— 1892.— № 21.— С. 129—131.)

Лютий. М. З. із трупою Садовського дає 10 вистав у Курську. (Меженко Ю., с. 21.)

Квітня, 8—9. М. З. і Садовський М. після майже дев'ятирічної перерви дають дві вистави в Києві, у Міському театрі під егідою Київського драматичного товариства. (Киевское слово.— 1892.— 2 апр.)

Квітня, 8. Катря („Не так склалося, як жадалося" М. Старицького) // Киевское слово.— 1892.— 2 апр.

Квітня, 9. Ївга Цвіркунка („Чорноморці" М. Старицького, 2 акт); Хвеська („Кум-мірошник" Д. Дмитренка). Збір від цієї вистави йде на підсилення коштів Київського благодійного товариства під головуванням графині С. Ігнатьєвої. (Киевское слово.— 1892.— 2 апр.)

Квітня, середина — травня, початок. М. З. із трупою М. Садовського в Полтаві.

Квітня, 20. „Особенность таланта г-жи Заньковецкой и тайна ее обаяния заключается в нервном ее темпераменте, художественном чутье, схватывающем тончайшие характерные черты изображаемого лица, способности одухотворить это лицо, слиться с ним, со всеми его радостями, волнениями, страданиями, горем и отчаянием и в художественном воплощении представить его перед зрителями". (Полтавские губернские ведомости.— 1892.— № 32.)

Травня, 7. Наприкінці гастролей в Полтаві М. З. отримує вітальний адрес від полтавців. (ДМТМК України, ф. р., № 773 вид.)

Травня, 8. Під час гастролей у Полтаві Панас Мирний подарував М. З. свою фотокартку з дарчим написом: „Високоталановитій і високоповажній Марії Костянтинівні Заньковецькій від щироприхильного до неї серцем і душею П. Рудченка. 1892 р. 8 травня Полтава". (ДМТМК України, ф. р., № 84978.)

Травня, 10 — червень. М. З. із трупою М. Садовського в Катеринославі. (Меженко Ю., с. 21.)

Серпень. М. З. відпочиває у Жердові перед початком нового сезону.

Вересня, 6 — жовтня, 18. М. З. із трупою М. Садовського в Севастополі. (Артист.— 1892.— № 23.— С. 161.)

Вересня, 15. М. Старицький в листі до М. З. пише про свою переробку „Лимерівни" Панаса Мирного, запитує про здоров'я М. З. і театральні справи в Севастополі: „Теперешняя „Лымеривна", по-моему, должна быть прекрасной пьесой, и я ее тебе даю в исключительную собственность [...] Твоя роль расширена и получила несколько эффектных мест.

[...] Интриги развиты, борьба усилена, мотивировка подведена.

[...] А вот в 5-м действии, что ты зарезалась: две такие сильные натуры (Васыль и ты), возмущенные в борьбе за свое право [...] и вдруг, соединившись — ты режешься.

[...] Впрочем, тут твоя воля, как тебе удобней кончать [...] только и тут было-бы разнообразие: а то все ты умираешь!" (З листа М. Старицького до М. З. 15 вересня 1892 р. // ДМТМК України, ф. р., № 1560.)

Жовтня, 19 — листопада, 20. М. З. із трупою М. Садовського в Сімферополі. (Крым.— 1892.— Окт.—ноябрь.)

Жовтня, 22. У газеті „Крым" опубліковано лист М. Старицького до редакції цієї газети, в якому він дякує за співчуття до нього рецензента газети, який уболіває, що М. Старицький на схилі життя отримав посаду другого режисера у трупі своїх учнів. М. Старицький ще зазначає, що він

не вважав себе учителем М. З. і М. Садовського, що стосунки між ними дружні, братські. (Крым.— 1892.— № 16, 18.)

Листопада, 24 — грудня, 31. М. З. із трупою М. Садовського в Одесі. Нові ролі: Зінька („Дві сім'ї" М. Кропивницького, XI м-ць), Домаха („Зайдиголова" М. Кропивницького, 8.XII.) // Новороссийский телеграф.— 1892.— Ноябрь—дек.

Грудня, 18. В Одесі відзначають 10-річний ювілей сценічної діяльности М. З. З цього приводу вийшла вперше про М. З. окрема брошура А. П-ва „Артистка малорусской труппы Мария Константиновна Заньковецкая. Краткий биографический очерк с характеристикою ее дарования в отзывах лучшей театральной критики, фотографическим портретом, посвященными ей стихотворениями (Одесса, 1892)". (ДМТМК України, ф. р., № 3536).

Ювілейна вистава — „Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького, М. З. — Олена; „Кум-мірошник" Д. Дмитренка: М. З. — Хвеська. (Новороссийский телеграф.— 1892.— 19 дек.)

Звіт про ювілей було надруковано в „Одесском вестнике", № 327:

„Да, это был поистине праздник искусства, триумф таланта. Это был вечер восторгов, вечер экстаза собравшейся разношерстной, но соединенной одним чувством, одним душевным движением, одним импульсом толпы.

Русский театр был переполнен сверху до низу, переполнен так, что подлинно не было места яблоку упасть. Несмотря на то, что еще с утра все билеты были распроданы, у кассы перед началом спектакля стояла фаланга желающих попасть в театр [...] Началось представление когда-то весьма популярной драмы Кропивницкого „Глитай, або ж Павук". Наконец на сцене появляется она, и театр буквально застонал от рукоплесканий. Артистке-юбилярке подносят венок, подарок от студентов Новороссийского Университета и адрес от почитателей М. К. Заньковецкой.

В антрактах, после каждого действия, продолжались подношения артистке. Венкам, корзинам не было конца. Из ценных подарков М. К. Заньковецкая получила великолепный серебряный вызолоченый чайный сервиз, корзину с золотым жетоном от почитателей таланта, сборник нот в прекрасном переплете.

Но настоящее чествование артистки произошло после третьего действия. Среди грома аплодисментов и вызовов поднялся театральный занавес и публика увидела на сцене всю малорусскую труппу, которая также пожелала отметить юбилейный день своей премьерши.

Г. г. Садовский, Карпенко[88] и Мова держали в руках подарки от труппы: хлеб-соль на майоликовом блюде, золотой артистический жетон на эффектной подушке и прекрасный серебряный венок. Аплодисменты на сцене и в зрительном зале слились в один общий гул восторгов и приветствий. Но вот Садовский, передав подарок юбилярше [...] прочитал следующее:

„Дорогой товарищ, глубокоуважаемая Мария Константиновна! Десять лет тому назад Вы попробовали свои артистические силы в двух сыгранных сегодня ролях и сразу же самородный талант Ваш блеснул ярким лучом и приковал к себе изумленные взоры зрителей [...] Мария Константиновна! Вы победоносно прошли этот путь и сохранили облик Божий в чистоте совершенства и теперь ВЫ стоите перед нами, как десять лет то-

му назад — такой же сердечной, искренней, отзывчивой к страданиям ближнего, чуткой ко всякому доброму делу". Г-н Садовский остановился. Волнение, видимо, мешало ему говорить, но после непродолжительной паузы, овладев собою, он продолжал более возвышенным тоном:

„Не в схоластической школе, хранящей отжившие традиции и рутину, воспитывала ты свой талант, не из мертвой книги, богатой лишь правилами эффектов и ходульных красот, обогащала ты свой божественный дар, — нет! школой тебе служила широкая жизнь, а книгой — бесконечная в своей красоте природа. Оттого-то впечатление от твоей игры получается совершенно особое: зритель не любуется тобою на сцене, не тешится остроумием придуманных эффектов, не поражается роскошью нарядов, а, забыв свои будничные заботы, сливается душою с изображаемым тобою лицом, трепещет твоими радостями, болеет твоими страданиями и плачет твоими слезами.

Свети ж, наше солнце, нам долго, не кроясь темными пятнами: украшай нашу сцену, воздвигай молодое искусство, согревай теплом своим спутников, освещай им дорогу к славе и несись к вечному торжеству и бессмертию" [...]

Трудно передать торжественность этой минуты. М. К. Заньковецкая была подавлена нахлынувшей волной восторгов и приветствий. Из ее глаз неудержимо лились слезы. Она — то благодарила публику поясными поклонами, то обнимала и целовала своих товарищей по сцене". (Одесский вестник.— 1892.— № 327.)

1893

Січня, 1 — лютого, 7. Продовження гастролей в Одесі. Нова роль: Марія („Юрко Довбиш" М. Старицького) // Новороссийский телеграф; Одесский вестник.— 1893.— Янв.—февр.

Січня, 15. Марія („Юрко Довбиш" М. Старицького). В перший раз.

„В спектакле „Юрко Довбиш" М. Старицкого в роли Маруси (М. К. Заньковецкая) олицетворяла перед нами тип славянской девушки, для которой любовь — все и которая не в силах примирить и подчинить свое личное чувство общему благу, которое ставится выше всего ее возлюбленным Юрком Довбишем. Сцена сумасшествия в 4 акте, напоминающая отчасти подобную же сцену в „Глитае", была проведена артисткой вполне художественно". (Одесский вестник.— 1893.— 15 янв.)

Січня, 20. Під час гастролей М. З. в Одесі там виступає Сара Бернар, П. Чайковський приїздить диригувати виставою „Пікова дама".

„Бенефис и юбилей Заньковецкой показал, что она выше Сары Бернар, та играла в Новом театре — и было пусто, в Городском — „Евгений Онегин" под дирижированием Чайковского... А у Заньковецкой было больше народа. Она равна Дузе". (Новороссийский телеграф.— 1893.— 20 янв.)

„В 1893 р. Петро Ілліч [Чайковський] був в Одесі, де диригував виставою „Пікова дама". Група українських акторів на чолі з Заньковецькою вітала геніального композитора, подарувавши йому вінок із написом „Смертні — безсмертному". Через декілька днів Чайковський дивився виставу „Безталанна". Він підніс Марії Костянтинівні вінок, на стрічці якого було написано: „М. К. Заньковецькій — безсмертній від смертного". (Дурилін. С., с. 314.)

Лютого, 12. М. З. поїхала до матері в Заньки. (Новороссийский телеграф.— 1893.— 12 февр.)

Березня, 31 — квітня, 18. М. З. із трупою М. Садовського в Києві на запрошення Київського драматичного товариства. (Киевское слово. — 1893.— Март—апр.) Нових ролей нема.

Квітня, 11. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З.

„Бенефис Марии Константиновны Заньковецкой в прошлое воскресенье на сцене городского театра собрал многочисленную публику и прошел с громадным успехом. Поставлена была пятиактная драма П. Мирного „Лымеривна", посвященная автором госпоже Заньковецкой. Исполнение пьесы, какое мы видели в воскресенье, может быть названным превосходным". (Киевское слово.— 1893.— 14 апр.)

„Четвертого дня великодних свят, 31 марта цього року розпочала свої вистави в міському оперному театрі (Київ) українська трупа М. Садовського. Трупі М. Садовського дозволено дати тільки десять вистав: дев'ять українських і одну великоруську, але перегодя, на прохання артистки трупи г. Заньковецької, дозволено в тутешньому театрі ще п'ять українських спектаклів. Перший спектакль, даний 31 марта, грали на добродійні цілі на користь товариства „Червоного хреста" [...] Артистичний талант д. Заньковецької — його становлять на рівні з першорядними талантами загальнозвісних європейських артисток. Талант її всебічний [...] ефективний, кольоритний, блискучий, показний; на ньому знать блиск південного кольориту [...] Голос у д. Заньковецької дзвінкий, альтовий, металічний і голосний: його чуть у найдальших закутках театру. Вдача її жвава і дуже нервова, і почувлива, через те й талант її нервовий, маючий найбільшу впливову, навіть заразну силу на сцені... Талант д. Заньковецької дано з роду; його дала мати — натура, тим-то вона на сцені грає так натурально, так легко, ніби просто, без найменшої напруги. Але тонке детальне її грання показує, що вона немало дбала про розвиток своїх природжених скарбів. В теперішні часи артистичний талант д. Заньковецької дійшов повного розвитку, до повної сили. Вона достала лаври і придбала собі велику славу і теперечки на київській сцені". (Іван Левицький-[Нечуй][89] // Зоря.— 1893.— № 10.— С. 197—200.)

Квітня, 12. Зінька („Дві сім'ї" М. Кропивницького). Благодійна вистава на користь бідних студентів Університету Святого Володимира. (Киевское слово.— 1893.— 12 апр.)

Квітня, 20-ті числа. М. З. із трупою М. Садовського в Чернігові. (Киевское слово.— 1893.— 12 апр.)

Квітня, 24 — травня, початок. М. З. і М. Садовський запрошені на кілька вистав до Одеси. (Одесский вестник.— 1893.— 24 апр.)

Травня, 5 — липня, 18. М. З. із трупою М. Садовського в Харкові. Нова роль: Параня („Помста гуцула" К. Підвисоцького за Ю. Коженьовським) // Голос Юга.— 1893.— V, VI, VII.

Травня, 14. „М. К. Заньковецкая неизменна, и время не успело наложить печать на ее талант: все та же глубоко-прочувствованная игра, те же трагические нотки в голосе, то же мастерство в передаче народных типов". (Южный край.— 1893.— 14 мая.)

Червня, 3. Параня („Помста гуцула" К. Підвисоцького за Ю. Коженьовським). В перший раз. (Харьковские губернские ведомости.— 1893.— 3 июня.)

„Помста гуцула" закончилась неожиданным печальным происшествием: исполнявшая роль М. К. Заньковецкая по пьесе должна была броситься в реку; талантливая артистка упала так неудачно, что сильно ушиблась и вынуждена несколько дней пролежать в постели". (Харьковские губернские ведомости.— 1893. — 5 июня.)

Червня, 15. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного).

„Поставленная третьего дня „Лимерівна" прошла с замечательным ансамблем, произведя на публику местами потрясающее впечатление. В 4-м акте г-жа Заньковецкая возвышается до истинно трагического пафоса, обнаруживая во всем объеме свой громадный драматический талант, поражая при этом силой, гибкостью и красотой своего голоса. Ни одна из пьес малорусского репертуара не поставлена так тщательно, как „Лымеривна" — и первый акт прямо удивителен по живости и колоритности своей постановки!" (Южный край.— 1893.— 17 июня.)

Червня, 25. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З.

„25.VI. в летнем театре „Тиволи" состоялся бенефис премьерши малорусской труппы М. К. Заньковецкой. Когда бенефициантка появилась на сцене, посыпались с верхних мест театра билетики с приветственными стихами и букетами из роз [...] Во всей овации бенефициантке было что-то чрезвычайно милое, симпатичное искреннее [...] несомненно свидетельствовавшее о той чистоте поклонения артистке, которая теперь редка в театральном мире [...] Ее талант проявляется с той художественной мощью, которую можно встретить только у великих служителей сцены. После Дузе я, право же, не знаю другой актрисы, которая возвышалась бы до разрешения величайшей задачи искусства — раскрыть душу человеческую. Я убежден, что г-жа Заньковецкая была „Дузе равной" в исполнении таких ролей, как Маргариты Готье[90], Джульетты[91]. Г-жа Заньковецкая так же, как и Дузе, прежде всего актриса вдохновения: она играет нервно, технического мастерства у нее гораздо меньше, чем, например, у г-жи Савиной, но зачастую она потрясает зрителя, потрясает, разумеется, необычайной искренностью, художественной правдой, глубиной испытываемого чувства. В игре г-жи Заньковецкой роль воплощается в художественный образ, которому актриса дает близкий, дорогой всем внутренний душевный мир. Пьеса как-то тушуется, ее недостатки и наивности остаются лишь внешностью, а перед вами живое, чувствующее, страдающее существо. Роль „Наймычки" г-жа Заньковецкая играет как великая актриса; чистая, светлая душа несчастной девушки раскрывается в олицетворении г-жи Заньковецкой так же ярко и мощно, как исстрадавшаяся и очистившаяся покаянием душа Маргариты Готье раскрывается при исполнении этой роли Дузе". (П. Селиванов // Харьковские губернские ведомости.— 1893.— 27 июня.)

Під час цих гастролей М. З. в ролі циганки Ази, можливо, бачив А. Чехов:

„Другого разу ми зустрілися з А. Чеховим на прогулянці [...]

— А знаєте, почав він, з вокзалом у мене зв'язано ще кілька чудових випадків. Проїжджаю через Харків. Дивлюсь — афіша „Спектакли малороссийской труппы [...] „Циганка Аза". І що ви думаєте? Повернувся у вагон, забрав свій чемоданчик, на візника — і в готель, до „Проспера". А ввечері пішов дивитись Заньковецьку [...] це не артистка, а чарівниця якась. В антракті зайшов за куліси. Зустрілися ми по-приятельськи. Стою

перед нею, милуюсь, вона дивиться на мене своїми чарівними циганськими очима. Просто-таки чари якісь, це ж не очі, а озера бездонні" [...]

— Кого ви любите тепер, чарівнице дорога?

Кинула поглядом кудись далеко й відповіла коротко й серйозно:

— Мрію... Театр... І більше нічого і нікого.

— Ну, кажу, якби знайшовся молодий, прекрасний закоханий, який розсипав би перед вами, як кажуть, гори золота і сказав би вам: кидай усе і йди до мене, тебе дожидає щастя?

У Марії Костянтинівни — точніше сказати, у циганки Ази, бо вона жила роллю, яку грала, — очі пройнялися якимось туманом.

— Навіщо мені кидати мрію? Колись прийшов до мене такий сильний, прекрасний, як ви кажете, без золотих гір і сказав мені: хочеш жити прекрасною мрією? — Хочу. — Спалюй усе, кидай родину, затишок, спокій, сідай у візок і їдьмо... І я поїхала... як бачите.

— Але для царства мрії потрібні кришталеві палаци, а не курні куліси, брудні номери мебльовок, напівбродяче життя.

Я нічого цього не бачу. І свою мрію не зміняю ні на які кришталеві палаци. Це говорить Вам Аза! Циганка. — І мені залишилось тільки гаряче, гаряче поцілувати маленьку ручку цієї великої героїні". (В. Чаговець. А. Чехов і Київ // Літературна газета.— 1940.— 28 січ.)

Під час гастролей у Харкові фотограф А. Федецький було майстерно зробив серію світлин М. З. у ролях Наталі („Лимерівна"), Домахи („Зайдиголова"), Ази („Циганка Аза") // ДМТМК України, ф. ф., № 3384-с, 2794, 3449-с, 3452-с.

Липня, 19 — серпня, початок. М. З. із трупою М. Садовського в Полтаві. (Меженко Ю., с. 21.)

Серпень — вересня, початок. М. З. відпочиває у Жердові перед новим сезоном.

Вересня, 12 — жовтня, 12. М. З. із трупою М. Садовського в Єлизаветграді. (Меженко Ю., с. 21.)

Жовтня, 14. М. З. із трупою Садовського в Таганрозі. (Меженко Ю., с. 21.)

Листопада, 1—31. М. З. із трупою М. Садовського в Ростові-на-Дону. (Меженко Ю., с. 21.)

Листопада, 15. Л. Старицька в листі до М. Вороного[92], який жив тоді в Ростові-на-Дону, пише про М. З.: „[...] У Вас грає тепер трупа Садовського, познайомтесь з М. К. Заньковецькою, я її дуже люблю [...] Ми з нею знайомі. Вона славна дуже, тільки звичайно екзальтована і не витримана, все через свої нерви [...]" (З листа Л. Старицької до М. Вороного. 15 листопада 1893 р. // ЦНБ, ф. III, № 10353.)

Грудня, 5—31. М. З. із трупою М. Садовського в Москві в театрі „Парадіз". Нова роль — Домаха („Кривда і правда" М. Старицького) // Московские ведомости.— 1893.— Дек.

Грудня, 21. Домаха („Кривда і правда" М. Старицького). У перший раз. „Роль госпожи Заньковецкой (Домаха) второстепенна, она, однако, выдвигается у артистки на первый план, и драматические места у госпожи Заньковецкой поражают силой и художественной правдивостью". (Московские ведомости.— 1893.— 24 дек.)

Грудня, 24. „В общем дела малороссийской труппы в Москве идут очень удовлетворительно, чем товарищество обязано госпоже Заньковецкой, самобытный талант которой, ежели возможно, еще вырос за послед-

нее время. Неподражаемая жизнь и нервность ее игры, оставаясь в прежней силе своей, подводятся опытом под строгие законы сцены, и госпожа Заньковецкая, составляя главный художественный интерес всего дела, является в то же время и главным звеном, связывающим публику с малороссийской сценой [...]" (Московский листок.— 1893.— 24 дек.)

1894

Січня, 1 — лютого, 28. Продовження гастролей у Москві. Нові ролі: Лучицька („Талан" М. Старицького), Мотря („Мазепа" К. Мирославського-Винникова); невідома роль („Червоні черевики" В. Захаренка за М. Гоголем (14.II.) // Московские ведомости.— 1894.— Янв.—февр.

Січня, 24. М. Садовський у газеті „Московские ведомости" сповіщає, що під час гастролей французького актора Ж. Муне-Сюллі[93] в театрі „Парадіз", його трупа перейде на кілька вистав у Німецький клуб. (Московские ведомости.— 1894.— 24 дек.) М. З., напевно, дивилась вистави з участю Ж. Муне-Сюллі. В його гастрольному репертуарі були „Гамлет" В. Шекспіра (Гамлет); „Цар Едіп" Софокла (Едіп); „Антігона" Софокла (Креонт); „Рюї Блаз" В. Гюго (Рюї Блаз) // Московские ведомости.— 1894.— 2 февр.

„Як мені подобались Дузе, Муне-Сюллі, казала вона [М. Заньковецька], як я захоплювалась їх грою, але й на думку мені не спадало познайомитись з ними". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 41.)

Лютого, 1. У Москві в трупі М. Садовського в театрі „Парадіз" відзначали 30-річний ювілей літературної діяльности М. Старицького. М. З. від трупи піднесла ювілярові золотий жетон, зіграла роль Домахи у виставі „Кривда і правда". (Одесские новости.— 1894.— № 2883.)

Лютого, початок. М. З. готує роль Лучицької у п'єсі М. Старицького „Талан". М. Старицький в листі до доньки М. Старицької пише з Москви: „В четверг идет 1-й раз „Талан"; кажется, пойдет хорошо, но я ужасно волнуюсь [...] Мария Конст[антиновна] тебя крепко целует. Она теперь вся в Лучицкой, что идет ее бенефисом, а потому писать некогда". (З листа М. Старицького до доньки М. Старицької [початок лютого] 1894 р. // Михайло Старицький. Твори: У 8 т.— К.: Дніпро, 1965.— Т. 8.— С. 532.)

Лютого, 10. Лучицька („Талан" М. Старицького). В перший раз. Бенефіс М. З.

„Новая 5-актная пьеса господина Старицкого „Талан", поставленная в первый раз, в бенефис госпожи Заньковецкой и ей же посвященная автором, уже в силу того останавливает на себе внимание зрителей, что фабула ее взята не из той бытовой малорусской среды, которая большинству столичного общества совершенно чужда и незнакома [...] Говорить о том, что высокоталантливая артистка художественно исполнила роль свою, было излишне: госпожа Заньковецкая не может играть иначе, как с безукоризненным совершенством [...]" (Московский листок.— 1894.— 10 февр.)

Квітня, 20 — травня, 20. М. З. із трупою М. Садовського в Києві. Нові ролі: невідома роль („Не зная броду, не суйся в воду", 30.IV.), Васса („Ніч під Івана Купала" М. Старицького, 18.V.) // Киевское слово; Киевлянин.— 1894.— Апр.—май.

Квітня, 23. Аза („Циганка Аза" М. Старицького).

„[...] Надо всеми, разумеется, возвышалась Мария Константиновна Заньковецкая, передавшая тип страстной, увлекающейся, обольститель-

ной и мстительной цыганки Азы с такою тонкостью и художественностью, до каких могут доходить только крупные таланты, в изобилии одаренные тем, что носит название „искры Божьей" [...] По ходу драмы Заньковецкой предоставлялась полная возможность выказывать свои разнообразные артистические дарования. Богатая мимика, переливы голоса от нежного любовного шепота, до грозных неудержимых и потрясающих проклятий, грациозные движения и, как сопутствующий всему этому элемент, жгучий, — то насмешливый и гордый, то мягкий и покорный, то полный лукавства и плохо скрываемого бесшабашного кокетства, то пронизывающий насквозь — взгляд искрометных очей — все сливалось в одно гармоничное целое для того, чтобы приковать зрителя к сцене, отнять у него волю и самосознание, и заставить радоваться успехам и плакать о неудачах молодой цыганки". (Киевское слово.— 1894.— 24 апр.)

Травня, 11. Домаха („Зайдиголова" М. Кропивницького), Пріська („По ревізії" М. Кропивницького). Ювілейний бенефіс Г. Затиркевич-Карпинської. (Киевское слово.— 1894.— 11 мая.)

Травня, 17. Варка („Нещасне кохання" Л. Манька). Бенефіс М. З. (Киевское слово.— 1894.— 17 мая.)

Травня, 19. Ярина („Никандр Безщасний" М. Садовського), Хвеська („Кум-мірошник" Д. Дмитренка). Бенефіс М. Садовського. (Киевское слово.— 1894.— 19 мая.)

Травня, 20. Маруся („Ой, не ходи, Грицю..." М. Старицького), „Не зная броду, не суйся в воду". Остання вистава — на користь Рубіжанської колонії. (Киевлянин.— 1894.— 20 мая.)

Травня, 22 — червня, 10. М. З. із трупою М. Садовського в Житомирі. (Киевлянин.— 1894.— 21 мая; Меженко Ю., с. 21.)

Червня, 15 — липня, початок. М. З. із трупою М. Садовського в Бердичеві. (Меженко Ю., с. 21.)

Липень. М. З. із трупою М. Садовського в Умані. (Меженко Ю., с. 21.)

Серпень — вересня, початок. М. З. відпочиває перед початком нового сезону.

Вересня, 11 — жовтня, 23. М. З. із трупою М. Садовського в Миколаєві. Нова роль — Ликера („Зимовий вечір" М. Старицького) // Южанин.— 1894.— Сент.—окт.

Жовтня, 11. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького). Бенефіс І. Загорського[94]. (Южанин.— 1894.— 11 окт.)

Жовтня, 14. „Ніч під Івана Купала" М. Старицького. Бенефіс Г. Затиркевич-Карпинської з участю М. З. (Южанин.— 1894.— 14 окт.)

Жовтня, 18. Аза („Циганка Аза" М. Старицького). Бенефіс Д. Мови. (Южанин.— 1894.— 18 окт.)

Жовтня, 21. Бенефіс вистави М. З. „Талан" не відбувся через траур по смерті імператора Олександра III, який тривав до 17 листопада. (Южанин.— 1894.— 20 окт.)

Листопада, 17 — грудня, 31. М. З. із трупою М. Садовського в Одесі. Нова роль — Людвига („Тарас Бульба під Дубном" К. Ванченка-Писанецького, I.XII.) // Одесские новости.— 1894.— Ноябрь—дек.

Стаття про М. З. В. Боцяновського, надрукована в XII томі „Энциклопедического словаря" видання Брокгауза і Ефрона, який вийшов 1894 р. Під час цих гастролей М. З. познайомилась з дівчиною Н. Богомолець, яка стала її подругою до кінця життя. (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 31.)

1895

Січня, 1 — лютий. Продовження гастролей в Одесі. Нових ролей нема. (Одесские новости; Одесский листок.— 1895.— Янв.—февр.)

Січня, 13. Хвеська („Кум-мірошник" Д. Дмитренка). Бенефіс Ф. Левицького. (Одесский листок.— 1895.— 13 янв.)

Січня, 17. Людвига („Тарас Бульба під Дубном" К. Ванченка-Писанецького). Бенефіс М. Садовського. (Одесские новости.— 1895.— 15 янв.)

Лютого, 6. Ликера („Зимовий вечір" М. Старицького). Бенефіс Д. Мови. (Одесские новости.— 1895.— 6 февр.)

Лютого, 9. Лучицька („Талан" М. Старицького). Бенефіс І. Загорського. (Одесские новости.— 1895.— 9 февр.)

Лютого, 10. Варка („Нещасне кохання" Л. Манька). Бенефіс М. З. (Одесский листок.— 1895.— 9 февр.)

Березня, середина. М. З. і М. Садовський відпочивають у Жердові в „Марусиному курені". (Лист М. Садовського до О. Русова[95]. 15 березня 1895 р. // ЦНБ, ф. III, № 10885.)

Квітня, 4—30. М. З. із трупою М. Садовського в Києві в Міському театрі.

„Малорусские спектакли начались в городском театре с обычным артистическим и весьма хорошим материальным успехом, но встретили серьезные препятствия в болезни Марии Константиновны Заньковецкой, главной силы всей труппы. На втором спектакле госпожа Заньковецкая играла роль Азы превосходно, однако с самого начала было заметно, что артистка борется с нездоровьем. Но в начале 4 акта нездоровье победило, в сцене с цыганкой Гордылей госпожа Заньковецкая закашлялась, зашаталась, была подхвачена госпожой Тимаевой, которая крикнула: „Занавес!" и драма Старицкого осталась без развязки [...] Г. Садовский анонсировал: „По болезни госпожи Заньковецкой спектакль не может быть окончен". Публика разошлась смирно-смирно". (Киевское слово.— 1895.— 7 апр.)

„У Заньковецької добрі зав'язі і ґрунт, де б можна ті зав'язі зростити до таланту дійсно великого; але щоб виплекати з тих зав'язів суцільний талант великий, треба було широкої освіти, доброї школи, глибшої ідейної і широкої свідомости, національної ідеї [...] До всего того цензурні умови зробили те, що психологія головних героїв того репертуару, з якого живе трупа Заньковецької, не вельми відрізняється і на самому дні майже однакова в усіх, як саме майже однакова і сфера їх життя внутрішнього й околишнього. За такими умовами тут і великий талант не багацько вдіє". (Максим Горголя [О. Кониський] // Зоря.— 1895.— № 10.)

Травня, 14 — червня, 27. М. З. із трупою М. Садовського в Харкові. Нових ролей нема. (Южный край. —1895.— Май—июнь.)

Травня, 30. Мотря („Мазепа" К. Мирославського-Винникова). Бенефіс М. Садовського. (Южный край.— 1895.— 30 мая.)

Червня, 8. Лучицька („Талан" М. Старицького). Бенефіс М. З. (Южный край.— 1895.— 8 июня.)

Червня, 18. Сповіщення про початок гастролей у Харкові Товариства Драматичних акторів імператорських театрів з участю К. Варламова[96], О. Ленського[97], В. Мічуріної-Самойлової[98]. (Южный край.— 1895.— 11 июня.)

Липня, 3 — липня, кінець. М. З. із трупою М. Садовського в Києві в те-

атрі Шато-де-Флер. Нова роль — Ганна („Борці за мрії" І. Тогобочного, 4.VII.) // Жизнь и искусство.— 1895.— Июль.

Вересня, початок. М. З. із трупою М. Садовського відкриває осінньо-зимовий сезон в Москві, в театрі „Ермітаж". (Меженко Ю., с. 21.)

Жовтень. М. З. із трупою М. Садовського в Севастополі. (Меженко Ю., с. 21.)

Листопад. М. З. із трупою М. Садовського запрошена на 10 вистав в Одесу. (Театрал.— 1895.— № 10.)

Грудня, 3—31. М. З. із трупою М. Садовського в Ростові-на-Дону. (Театрал.— 1895.— № 48.)

1896

Січня, 1 — лютий. Продовження гастролей в Ростові-на-Дону. (Театрал.— 1896.— № 48.)

Березня, 28 — квітня, 28. М. З. із трупою М. Садовського в Новочеркаську. Нових ролей нема. (Театрал.— 1896.— № 65; Донская речь.— 1896.— Март—апр.)

Травень—червень. М. З. із трупою М. Садовського у Владикавказі. Нових ролей нема. (Казбек; Тверские ведомости.— 1896.— Май.)

Травня, 2. Аза („Циганка Аза" М. Старицького).

„Талантливая артистка провела крещендо свою игру от первого выхода и до последнего. Она за один этот вечер успела вполне проявить все рельефные достоинства своей артистической натуры, что явно обнаружилось в превосходном гриме, разнообразном тоне, в отчетливой дикции, в необыкновенной силе, страсти, энергии и пр., словом, она явилась сразу перед нашей интеллигентной публикой той артистической художницей, каких вообще встречается немного на службе Мельпомены". (Тверские ведомости.— 1896.— 5 мая.)

Червень. М. З. із трупою М. Садовського у Воронежі. (Меженко Ю., с. 21.)

Липня, 3 — вересня, 1. М. З. із трупою М. Садовського в Києві, у закритому театрі Шато-де-Флер. Нові ролі: Сара („Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного, 18.VII.); Галя („Василь і Галя" В. Бондаренка, 25.VII.) // Киевское слово.— 1896.— Авг.—сент.

Липня, 3. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Відкриття гастролей. (Киевское слово.— 1896.— 3 июля.)

Липня, 9. Зінька („Дві сім'ї" М. Кропивницького).

„Две семьи" М. Л. Кропивницкого наиболее удачное из его многочисленных произведений [...] Пустив в ход свой неисчерпаемый запас нервной напряженности, увлекающего все и всех вдохновения и художественной выдержки, Мария Константиновна Заньковецкая в самом начале пьесы двумя-тремя фразами победила разношерстную толпу зрителей, всецело завладела ее вниманием, как-бы загипнотизировала и держала ее в таком состоянии все время. Это обаяние не улетучивалось долго еще по окончании спектакля [...]" (Киевское слово.— 1896.— 11 июля.)

Липня, 18. Сара („Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного (п'єса присвячена автором М. З.). В перший раз. (Киевское слово.— 1896.— 18 июля.)

„Центральное место в пьесе занимает Сара [...] Только благодаря талантливой игре г-жи Заньковецкой и г. Садовского некоторые недостатки

новой драмы г. Тогобочного сгладились на сцене. Свою роль г. Заньковецкая провела неподражаемо от начала до конца. Но кульминационным пунктом ее игры считаем „молитву“ в последнем действии. В каждой нотке, в каждом слове ея здесь слышалось столько горя и скорби, что у зрителей невольно являлись симпатии и живое участие к судьбе этой бесталанной женщины, так рано сгубленной и самодурством мужа и роковым сцеплением обстоятельств“. (Н. Порядинский // Жизнь и искусство.— 1896.— 22 июля.)

Липня, 25. Галя („Василь і Галя“ В. Бондаренка). В перший раз. (Киевское слово.— 1896.— 25 июля.)

Липня, 26. Катря („Не так склалося, як жадалося“ М. Старицького). Бенефіс М. З.

„Особенные овации выпали на долю самой бенефициантки, выказавшей в некоторых сценах замечательную внутреннюю силу и энергию. Давно уже у этой талантливой артистки не было роли, которая бы более подходила к ней и давала столько простора ее дарованию. Независимо от силы и нервности, с которой бенефициантка провела свою роль, она сумела придать ей местами какой-то поэтический оттенок, она своей дивной, вдохновенной игрой до того наэлектризовала зрительный зал, что, казалось, не было человека, которому не сообщались ее горячность, увлечение и энтузиазм“. (Н. Порядинский // Жизнь и искусство.— 1896.— 28 июля.)

Липня, 31. Мотря („Мазепа“ К. Мирославського-Винникова). Бенефіс М. Садовського. (Киевское слово.— 1896.— 31 июля.)

„Спектакли малорусской труппы ввиду наступившего Успенского поста закончились 31/VII. Впрочем, как мы слышали, труппа г. Садовского останется еще в Киеве и после 15.VIII“. (Жизнь и искусство.— 1896.— 3 авг.)

Серпня, 25—30. Гастролі в Києві Г. Федотової[99]. У репертуарі „Без вины виноватые“ О. Островського. (Киевское слово.— 1896.— 30 авг.)

Вересня, 4 — жовтня, двадцяті числа. М. З. із трупою М. Садовського в Полтаві. (Полтавские губернские ведомости.— 1896.— Сент.—окт.)

Жовтня, двадцяті числа — листопад. М. З. із трупою М. Садовського в Єлизаветграді. (Меженко Ю., с. 21.)

Жовтня, 24. З Єлизаветграда Заньковецька надсилає телеграму київському генерал-губернаторові О. Ігнатьєву: „Милостиво прошу Ваше сиятельство разрешить мне играть в Киеве, чем дадите возможность полечиться у врачей-специалистов“. Резолюція О. Ігнатьєва на телеграмі була неґативна. (Державний історичний архів України, ф. 222, оп. 846, од. зб. 3, арк. 61.)

Грудня, початок — середина. М. З. із трупою М. Садовського в Чернігові.

„Гостить“ тепер тут трупа Садовського і частенько-таки в театрі буваємо, гарно, часом дивно гарно Заньковецька грає [...]“ (З листа М. Грінченко[100] до І. Липи[101]. 11 грудня 1896 р. // ЦНБ, ф. ІІІ, № 44115.)

1897

Січень — лютий. М. З. із трупою М. Садовського в Мінську й Могилеві. (Минский листок.— 1897.— Янв.—февр.)

Січня, 17. „Русская сцена насчитывает немного таких громких имен, та-

ких крупных талантов и слава первоклассной артистки давно упрочена за госпожой Заньковецкой [...] Она завладевает на время душой публики и этой душой играет по произволу, заставляя ее плакать, смеяться, любить, презирать и ненавидеть. Тонкий психологический анализ проявляется в каждом слове, каждом жесте. Она переносит Вас в иную сферу жизни, полную идиллической прелести, милой простоты, где люди умеют чувствовать, любить, страдать [...]" (Минский листок.— 1897.— 17 янв.)

Січня, 31. Катря („Не так склалося, як жадалося" М. Старицького). Бенефіс М. З. (Минский листок.— 1897.— № 9.)

Лютого, 5. Мотря („Мазепа" К. Мирославського-Винникова). Бенефіс М. Садовського. (Минский листок.— 1897.— № 11.)

Лютого, початок. І. Тобілевич став членом „Общества драматических писателей и оперных композиторов", тому після заборони драматургам 1890 року виставляти його п'єси в усіх трупах, крім власної, 1897 року ця заборона скасовується і в репертуарі М. З. з'являються найкращі ролі актриси з п'єс цього автора. (Літопис І. Карпенка-Карого, с. 215.)

Березня, 9. У Москві відкрився Перший Всеросійський з'їзд сценічних діячів. (Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей.— Москва, 1898.)

Березня, 15. На засіданні Першого Всеросійського з'їзду сценічних діячів актор К. Бравич[102] прочитав подану М. З. і групою чернігівців доповідь. Головна тема доповіді — цензурні утиски української сцени:

„Чем меньше будет цензурных притеснений, тем доступнее будут сцене все стороны жизни, все вопросы, интересующие в данное время общество. Артисты малорусских трупп не могут в достаточной степени развивать свои силы, будучи вынужденными действовать в слишком узкой сфере, вне широких горизонтов, раскрывающих им животрепещущие стороны жизни интеллигенции, прошлого родного народа и произведений великих творцов других литератур". (З доповіді М. З. Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей.— С. 257—258.)

Травень. М. З. із трупою М. Садовського в Смоленську. (Меженко Ю., с. 21.)

Червень—липень. М. З. із трупою М. Садовського в Києві. (Меженко Ю., с. 21.)

Серпень—вересень. М. З. відпочиває перед новим сезоном.

Жовтня, 2 — листопада, 9. М. З. із трупою М. Садовського в Баку в театрі-цирку В. Васильєва-Вятського. (Каспий.— 1897.— Сент.—окт.)

Жовтня, 2. Софія („Безталанна" І. Тобілевича). Перший виступ М. З. у Баку. (Каспий.— 1897.— 4 окт.)

Жовтня, 9. Тетяна („Бондарівна" І. Тобілевича) // Каспий.— 1897.— 3 окт.

Жовтня, 21. Харитина („Наймичка" І. Тобілевича) // Каспий.— 1897.— 24 окт.

Листопада, 9. Ярина („Никандр Безщасний". М. Садовський). Прощальний бенефіс М. Садовського. (Каспий.— 1897.— 9 нояб.)

Листопада, 11 — грудня, 31. М. З. із трупою М. Садовського в Тифлісі й Кутаїсі. (Кавказ; Новое обозрение.— 1897.— Ноябрь—дек.)

Листопада, 11. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного).

„Во вторник в театре грузинского дворянства состоялось первое представление известной труппы малороссийских артистов с М. К. Заньковец-

Марія Заньковецька. 90-ті роки

Харитина – Марія Заньковецька у п'єсі „Наймичка“
І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича)

кой и Н. К. Садовским во главе [...] М. К. Заньковецкая в роли Наталки Лымеривны, выданной обманом за постылого мужа, вполне оправдала свою репутацию выдающейся артистки на сильно драматические роли. Артистка обладает прекрасной мимикой, передающей все тонкие оттенки чувства [...] Госпожа Заньковецкая была встречена публикой очень сочувственно, вызывали ее много раз". (Кавказ.— 1897.— 14 нояб.)

Грудня, 27. Варка („Нещасне кохання" Л. Манька). Бенефіс М. З.

„В субботу в зале грузинского дворянства состоялся бенефис М. К. Заньковецкой. Шла известная пьеса „Нещасне кохання", в которой артистка всегда трогает зрителей до слез [...] На артистические именины Заньковецкой собралось много публики. Артистке было сделано много подношений. Сверху на сцену сыпались цветные билетики с подписями: „Да здравствует талант М. К. Заньковецкой!" и „Слава М. К. Заньковецкой!" [...] Бесчисленные вызовы так утомили артистку, что под конец она не могла уже более выйти на аплодисменты и через г. Садовского просила публику извинить ее". (Кавказ.— 1897.— 28 дек.)

„У Кутаїсі й Тифлісі Заньковецька грала в п'єсах „Наймичка", „Лимерівна", „Жидівка-вихрестка", „Нещасне кохання", „Циганка Аза", „Безталанна" та ін. В усіх цих виставах вона була різноманітна і цілком виправдала „репутацію артистки на сильно драматичні ролі", як писали тоді в тифліських газетах [...]

У Грузії велика артистка скорила всю театральну громадськість [...] Перебування Заньковецької у Грузії було великим тріумфом її блискучого таланту. В Кутаїсі гастролі геніальної української артистки закінчились урочистим ушануванням з різними цінними подарунками і підписанням адреса від місцевої трупи на чолі з В. Алексєєвим-Месхієвим (Месхішвілі"[103]). (Шалва Дадіані[104]. Заньковецька у Грузії // Вінок, с. 144—145.)

1898

Січня, початок. Продовження гастролей у Тифлісі.

У М. Заньковецької у перших числах січня відбувся розрив із М. Садовським через обставини сімейного характеру, і вона покидає раптово трупу, не догравши до кінця вистави в Тифлісі. (З листа Ф. Сидельникова[105] до М. З. 3 лютого 1898 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6716-с.)

Січень — лютого, двадцяті числа. М. З. у Заньках. (З листа П. Вирубова[106] до М. З. 18 лютого 1898 р. // ДМТМК України, ф. р., № 80.)

Лютого, 21. Леся Українка, дізнавшись, що М. Кропивницький пропонує М. З. зіграти в її п'єсі „Блакитна троянда", пише в листі до матері з Ялти: „Мені була дуже приємна звістка, що Заньковецька береться за роль Люби [„Блакитна троянда"]. Кращої за неї української артистки я не знаю, і коли у Заньковецької Люба не вийде добре, то, значить, їй (Любі, а не Заньковецькій) треба ждати слушного часу або й зовсім загинути для української сцени [...] Був тут на масницю Садовський, та велось йому погано, інакше і буть не могло, бо в трупі, окрім його самого, артистів нема, а є партачі [...] Без Заньковецької Садовський мусить провалитись [...]" (З листа Лесі Українки до Олени Пчілки. 21 лютого 1898 р. // Леся Українка.— Т. 5.— С. 225.)

Лютого, двадцяті числа. М. З. у Києві, відвідує родину Старицьких. „[...] Приїхала до нас страшенно змордована, страшенно змарніла

М. К. Заньковецька і своїми ж власними словами ствердила те, що ми чули вже давно [...] Яка вона нещасна. Нещасна і тим, що отак кохає Садовського, і тим, що не має власної голови на плечах! Якесь таке безпомічне, викинуте за борт створіння. Що б то зробила друга жінка на її місці. Вона б зібрала таку трупу, щоб забити всі українські трупи, вона б грала так палко, щоб і сам Садовський знов у неї закохався [...] А М. К. Заньковецька, легкодухість твоє йменння, жінко! Найкраще, що вона може тепер зробити — умерти і заспокоїтись. Мені її так шкода, так шкода, що не можу і сказати". (З листа Л. Старицької до М. Вороного. 23 лютого 1898 р. // ЦНБ, ф. III, № 10359.)

Квітня, 9. М. Кропивницький прагне залучили М. З. у свою трупу. З цього приводу хоче зустрітися з нею, листується: „На ст[анции] Круты я просидел 16 часов и, перед тем, как Вы имели проехать, нелегкая понесла меня спать в вагон, и только в Чернигове, выйдя из вагона, я повстречался с Володей Карнауховым[107], от которого и узнал, что Вы проехали в Ялту. Не могу Вам пересказать, как я ужасно был опечален тем, что не повидался с Вами. Поверьте же мне, что Вы для меня всегда были той ясной „зирочкой" на украинской сцене, какою Вас назвал Н. Н. Каразин[108] когда-то за дружеским ужином в квартире Вашего покойного брата Явтуха[109], моего незабвенного дорогого друга. В Вас я всегда олицетворял всю мою любимую Украину и никогда ни одной из артисток я не поставил даже на первую ступеньку того пьедестала, на котором Вы всегда стояли в моих мечтах. Что я иногда на вопросы разных пенкоснимателей отвечал, что Заньковецкая уже не то! [...] Это правда, но в душе Вы были для меня Дузе, Беллинчиони[110], Сара Бернар — Вы были для меня вся Украина. Что Вы и в самом деле могли иногда и играть плохо, скверно, недоигрывать, переигрывать и т. д. — все это могло и должно было случаться и довольно часто [...], но это вовсе не значит, что Вы так и должны играть и иначе не можете. У Вас так много было горя в жизни, так много Вы страдали, что не в силах были от тех страданий отрешиться никогда и даже на сцене". (З листа М. Кропивницького до М. Заньковецької. 9 квітня 1898 р. // ДМТМК України, ф. р., № 553.)

Квітня, 10—25. М. З. із трупою І. Найди[111] в Ялті (режисура М. Старицького). (З листів Лесі Українки до Олени Пчілки. 19 квітня 1898 р. і О. Косач. 22 квітня 1898 р. // Леся Українка.— Т. 5.— С. 239.)

Квітня, [10—19]. М. З. в Ялті відвідує Лесю Українку. Там у неї відбулася суперечка за „Блакитну троянду" з актором Балевичем[112], який наполягав на тому, що до п'єси треба зробити передмову про те, що в п'єсі говорять українською мовою тільки через те, що автор з України родом, але не через те, що герої самі українці. „Заньковецька страшенно напалась на Балевича за його „присуд" „Блакитної троянди" і спорилась з ним мало не до істерики [...]

Грали досі „Наталку", „Чорноморців", „За Німан іду", „Не ходи, Грицю", „Наймичку", а сьогодні гратимуть „Жидівку-вихрестку". Маня[113] оселилася вкупі з Заньковецькою близько від мене, але бачимось ми не дуже часто, навіть не щодня, бо щоденні репетиції і спектаклі часом не дають їм і вгору глянути. Чогось мені дуже шкода Заньковецьку, все вірші Беранже згадуються: encore une etoile, que file, file et disparaît [ще одна зірка, яка падає, падає і зникає], вона зробила на мене симпатичне, хо-

роше враження і жаль мені її". (З листа Лесі Українки до Олени Пчілки. 19 квітня 1898 р. // Леся Українка, с. 239.)

Квітня, 20. М. Старицький через хворобу не може приїхати в трупу І. Найди, щоб виконувати обов'язки режисера:

„Заньковецька Христом-богом просить, щоб приїздив у Крим та поставив на лад її трупу, тобто не її власну, а Найди, але це виходить все одно. Чи чули Ви, вони пересварились з Садовським на смерть і тепер уже пішли нарізно: Садовський — до Саксаганського, а Заньковецька — до Найди". (З листа М. Старицького до Панаса Мирного. 20 квітня 1898 р. // Старицький М., с. 590.)

Квітня, 22. Леся Українка в листах до рідних сповіщає про трупу І. Найди: „Заньковецьку, Маню і Балевича бачу, хоч не щодня, та все ж часто, в суботу [25.IV.] вони виїжджають, всі в досить маркітному настрою". (З листа Лесі Українки до сестри О. Косач. 22 квітня 1898 р. // Леся Українка.— Т. 5.— С. 240.)

Травня, 6. М. Кропивницький у листі до М. З. з Києва висловлює своє захоплення її листом, пише про організаційні аспекти майбутньої спільної роботи. (Лист М. Кропивницького до М. З. 6 травня 1898 р. // ДМТМК України, ф. р., № 554.)

Травня, 6. Г. Затиркевич-Карпинська пише, що отримала телеграму від М. З., коли вже працювала у трупі О. Суслова, тому й не приїхала на її запрошення: „Прийдется нам служить, или не прийдется вместе, я от души рада, что ты наконец стряхнула с себя иго ненавидимой жены и взялась за ум. От души буду рада, если ты мне напишешь, что ты и физически и нравственно чувствуешь себя лучше. Ты всегда будешь той высотой, какая ты была [...] А если сердце Садовского такое пустое, грязное, что в нем только и может гнездиться развращенная похоть, то плюнь, сердце, на него! Поверь, что все симпатии на твоей стороне [...] Если хоть половина правды, что рассказывают про Вашу жизнь на Кавказе, то примирение бессмысленно". (З листа Г. Затиркевич-Карпинської до М. З. 6 травня 1898 р. // ДМТМК України, ф. р., № 7020.)

Травень. М. З. із трупою І. Найди в Сімферополі. (Меженко Ю., с. 16.)

Травня, 21. М. Кропивницький у листі до М. З. з розпачем пише, що не має відповіді від актриси на свій рекомендований лист, висловлює припущення, що її умовили лишитись у трупі (І. Найди). (Лист М. Кропивницького до М. З. 21 травня 1898 р. // ДМТМК України, ф. р., № 555.)

Червень. М. З. із трупою І. Найди в Севастополі. (Меженко Ю., с. 16.)

Червня, 18. М. Кропивницький у листі до М. З. ще раз запрошує її у свою трупу, обумовлює матеріальні засади роботи. (Лист М. Кропивницького до М. З. 18 червня 1898 р. // ДМТМК України, ф. р., № 556.)

Червня, 21 — липня, 2. М. З. із трупою І. Найди у Воронежі. (ДМТМК України, картот., с. 112.)

Липень. М. З. із трупою І. Найди в Катеринославі й Нікополі. (Театр и искусство.— 1898.— № 28.— С. 509.)

Липня, 26. М. З. отримує текст ролі Єлени („Богдан Хмельницький". М. Старицький) з печаткою: „Трупа И. Найды, 26 июля 1898 г. Городской театр". (ДМТМК України, ф. р., № 1798.)

Серпень—вересень М. З. відпочиває.

Листопад. М. Старицький у листі до М. З. пише про свою хворобу, радить надіслати телеграму Київському літературному товариству до

100-річного ювілею „Енеїди" І. Котляревського. (Лист М. Старицького до М. З. [листопад 1898 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1547.)

Листопад — грудня, 20. М. З. із трупою І. Найди в Орлі. Нова роль — Єлена („Богдан Хмельницький". М. Старицький. XII.) // Старицький М., с. 604.

Грудня, 25—31. М. З. із трупою М. Старицького в Харкові. (Меженко Ю., с. 26.)

1899

Січня, 3 — лютого, 28. М. З. із трупою М. Старицького в Харкові в театрі-цирку бр. Нікітіних. (Южный край.— 1899.— Янв.—февр.) Нові ролі: невідома роль („Душогуби" І. Тогобочного), Соня („Загублений рай" І. Тогобочного), невідома роль („За друга". М. Старицький, В. Безбрежний) // Харьковские губернские ведомости; Южный край.— 1899.— Янв.—февр.

У Харкові М. З. живе в Л. Квітки:

„Панас Карпович (Саксаганський) був у Харкові в дітей, у Квітки, де жила Заньковецька". (З листа С. Паньківського[114] до М. Вороного. 1 травня 1899 р. // ЦНБ, ф. III, № 10337.)

Січня, 22. М. З. приїжджає до Петербурґа на ювілейну виставу „Наталка Полтавка" в залі Павлова, присвячену 100-річчю „Енеїди" І. Котляревського. У виставі бере участь М. Кропивницький. (Петербургский листок.— 1899.— 23 янв.)

Січня, 27. М. З. повертається до Харкова.

Січня, 29. Єлена („Богдан Хмельницький" М. Старицького). У перший раз у Харкові. (Южный край.— 1899.— 29 янв.)

Лютого, 6. М. З. бере участь у ювілейній виставі „Наталка Полтавка" в Харкові, присвяченій 100-річчю „Енеїди" І. Котляревського. (Южный край.— 1899.— 6 февр.).

Лютого, 28. Аза („Циганка Аза" М. Старицького (прощальна вистава) // Южный край.— 1899.— 28 февр.

Квітня, 20 — травня, 2. М. З. із трупою М. Старицького в Тамбові. (ДМТМК України, картотека.)

Травня, 1—15. М. З. із трупою М. Старицького в Козлові. (Меженко Ю., с. 26.)

Травня, 16 — червня, перша половина. М. З. із трупою М. Старицького в Саратові. (Меженко Ю., с. 26.)

Червня, друга половина. М. З. із трупою М. Старицького у Воронежі. (Меженко Ю., с. 26.)

Серпень. М. З. переходить у трупу М. Кропивницького.

„Високоповажний Борисе Дмитровичу! Ділюся з Вами великою радістю: завтра виступа М. К. Заньковецька, краса нашого театру, у „Безталанній" Карпенка-Карого, мабуть, це чиїсь сльози дійшли до Бога, й він зглянувся над нашою бідною сценою [...]" (З листа Г. Рафальського[115] до Б. Грінченка[116]. Серпень 1899 р. // ЦНБ, ф. III, № 58555.)

Серпня, 10 — вересня, 20. М. З. із трупою М. Кропивницького в Києві. Нова роль — Настя („Жага". Л. Старицька-Черняхівська) // Киевское слово; Киевлянин.— 1899.— Авг.—сент.

Серпня, 10. Софія („Безталанна". І. Тобілевич).

„Старая любимица киевской публики М. К. Заньковецкая после доволь-

но значительного перерыва снова выступила в Киеве. Для первой гастроли была поставлена драма Карпенка-Карого „Бесталанная". Театр был полон. Марии Константиновне была устроена самая восторженная встреча. Едва госпожа Заньковецкая поднялась на сцену, как весь театр задрожал от долгих нескончаемых аплодисментов, оркестр встретил артистку тушем, дождь цветов посыпался на сцену. Вслед за госпожой Заньковецкой на сцену вышли все артисты во главе с Кропивницким и аплодисменты зрительного зала слились с аплодисментами артистов. Кропивницкий поднес Заньковецкой роскошную корзину цветов и прочел приветственное стихотворение. Глубоко растроганная госпожа Заньковецкая обняла и благодарила артистов". (Киевское слово.— 1899.— 12 авг.)

Серпня, 31. Настя („Жага". Л. Старицька-Черняхівська). В перший раз. Бенефіс Г. Борисоглібської. (Киевлянин.— 1899.— 31 авг.)

Вересня, 3. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (Киевское слово.— 1899.— 3 сент.)

Вересня, 20. Харитина („Наймичка" І. Тобілевича). Останній виступ. (Киевское слово.— 1899.— 19 сент.)

Вересня, кінець — жовтня, початок. М. З. хворіє.

Жовтня, 5. Газета „Харьковские губернские ведомости" сповіщає: „Известная малороссийская артистка М. Заньковецкая оправилась от своего нездоровья и с 15/X примет участие в спектаклях гастролирующей труппы г. Кропивницкого". (Харьковские губернские ведомости.— 1899.— 5 окт.)

Жовтня, 15 — листопада, 28. М. З. із трупою М. Кропивницького в Харкові. Нові ролі: Аміна („Ясні зорі". Б. Грінченко, 29.X.), Лукія („Дурисвітка". М. Кропивницький, 11.XI.), Настя („Глум і помста". М. Кропивницького), Наталка („Погибель". М. Сластін, 17.XI., п'єса присвячена автором М. З.), Хотина („Нахмарило". Б. Грінченко) // Харьковские губернские ведомости.— 1899.— Окт.—ноябрь.

Жовтня, 15. Софія („Безталанна". І. Тобілевич) // Харьковские губернские ведомости.— 1899.— 17 окт.

Жовтня, 24. Панас Мирний у листі до М. З. сповіщає, що полтавці задумали святкувати роковини смерти І. Котляревського і запрошує М. З. та М. Кропивницького приїхати до Полтави 30 листопада чи 6 грудня і зіграти „Наталку Полтавку". (Лист Панаса Мирного до М. З. 24 жовтня 1899 р. // ДМТМК України, ф. р., № 647.)

Жовтня, 29. Г. Рафальський у листі до Б. Грінченка про М. З. пише: „Заньковецька має дуже добрий вплив на діло, це не тільки великий талант, котрим справедливо пишається наш театр, а великий робітник сцени, і чесна, правдива людина. Коли б тільки Марко не схибнувся та прив'язав би її до свого діла, не хитався б то сюди, то туди, тоді б всяка нікчемність була б безсила, а то вже й так декому не подобається, що Заньковецька в трупі. Сьогодні ідуть Ваші „Зорі" [„Ясні зорі"]. Аміну грає Заньковецька". (З листа Г. Рафальського до Б. Грінченка. 29 жовтня 1899 р. // ЦНБ, ф. III, № 38554.)

Жовтня, 29. Аміна („Ясні зорі" Б. Грінченка). В перший раз. (Харьковские губернские ведомости.— 1899.— 29 окт.)

Листопада, 19. Хотина („Нахмарило" Б. Грінченка). В перший раз. (Харьковские губернские ведомости.— 1899.— 19 нояб.)

Грудня, 2—31. М. З. із трупою М. Кропивницького в Одесі. (Одесские новости.— 1899.— Дек.)

1900

Січня, 1 — лютого, 20. Продовження гастролей в Одесі. (Южное обозрение; Одесские новости.— 1900.— Янв.—февр.)

Січня, 19. В Одесі розпочинаються гастролі М. Савиної. (Южное обозрение.— 1900.— 19 янв.)

Січня, 22. Вечір на користь благодійного Товариства щодо видання загальнокорисної і дешевої літератури. Йде „По ревізії" М. Кропивницького. М. З. — Пріська. (Одесские новости.— 1900.— 22 янв.)

Лютого, 11. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького). Бенефіс М. З.

Лютого, двадцяті числа. М. З. у Києві в трупі П. Саксаганського.

„На масниці йшла „Циганка Аза". У першім ряду партеру сиділа вишукано вбрана дама в білій французькій перуці. По скінченні другої дії, яку так блискуче вів Микола Садовський, дама підійшла до бар'єру й кинула Садовському білу розкішну розу миру і любові. Дама ця була Заньковецька". (Саксаганський П., с. 193.)

Лютого, 22. Складено умову про створення об'єднаної трупи корифеїв. „1900 року лютого 22, ми, нижчепідписані, бажаючи широкого розвою нашому рідному театрові, з'єднані думкою, зігрітою щирим почуттям, згодились зібрати докупи всі найкращі артистичні сили і заснувать головну трупу, котра повинна мати назву: „Малоруська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької". (З угоди, підписаної М. Кропивницьким, М. Садовським, П. Саксаганським, І. Карпенком-Карим, М. Заньковецькою // ДМТМК України, ф. р., № 1520.)

Травень—червень. М. З. у трупі О. Василенка[117] в Черкасах, Золотоноші, Лубнах. (Меженко Ю., с. 2; ЛНВ.— 1900.— Кн. VIII.— С. 143.)

Травня, кінець. „В кінці мая Черкаси вперше вітали високоталановиту артистку Марію Костянтинівну Заньковецьку. Перебувала Марія Костянтинівна в Черкасах недовго, дала тільки 6 вистав, але й цього було досить, щоб зворушити черкаських мешканців і заставить глянути на світ не сонними очима. Шановна артистка грала з невеликою трупою д. Василенка [...] З Черкас Заньковецьку закликали в Золотоношу аматори [...] Як у Черкасах, так і в Золотоноші кожна вистава талановитої артистки збирала силу народу — театри кожен раз були повнісінькі і кожен раз артистку зустрічали і проводжали з великим ентузіазмом. Цей факт уже сам по собі свідчить, який великий вплив може зробити талановитий артист на наше провінціальне суспільство [...]" [А. Я. Яковлев]. Літературно-науковий вістник.— 1900.— Кн. 8.— С. 143.)

Липня, 4—30. М. З. із об'єднаною трупою у Полтаві. (Кропивницький М. Збірник, с. 476.)

Серпня, 2 — вересня, 12. М. З. із об'єднаною трупою в Катеринославі. (Кропивницький М. Збірник, с. 477.)

Вересня, 15 — жовтня, 19. М. З. із об'єднаною трупою у Миколаєві. Нова роль — Ялина („Лиха іскра поле спалить і сама щезне" І. Тобілевича, 10.X.) // Южанин.— 1900.— Сент.—окт.

Жовтня, 13. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (Южанин.— 1900.— 13 окт.)

Актор І. Загорський у листі до М. З. із Єкатеринбурґа просить актрису як „людину чутливу" посприяти тому, щоб він з літнього сезону перейшов у трупу М. Садовського (об'єднану трупу). (Лист І. Загорського до М. З. 13 жовтня 1900 р. // ДМТМК України, ф. ф., № 8782.)

Листопада, 15 — грудня, 31. М. З. із об'єднаною трупою в Києві. (Киевское слово.— 1900.— Ноябрь—дек.)

1901

Січня, 1 — лютого, 11. Продовження гастролей у Києві. Нова роль — Настя („Чумаки". І. Тобілевич) // Киевское слово.— 1901.— Янв.—февр.

Січня, 9. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (ДМТМК України, ф. пр., № 3684.)

Січня, 29. Актор Д. Мова просить М. З. допомогти йому в скрутному становищі (він заборгував по векселю). (Лист Д. Мови до М. З. 29 січня 1901 р. // ДМТМК України, ф. р., № 243.)

Лютого, 20 — квітня, 15. М. З. із об'єднаною трупою у Москві в театрі Ермітаж. (Московские ведомости.— 1901.— Февр.—апр.)

Лютого, 22. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького).

„Через 10 лет госпожа Заньковецкая снова выступила 20 февраля перед московской публикой, и снова эта публика, перевидевшая за этот промежуток почти всех европейских знаменитостей, была очарована ее дивным исполнением, удивительно задушевный тембр голоса, западающий прямо в сердце зрителя, замечательно тонкая, филигранная отделка всей роли ставят эту артистку на ту ступень, выше которой нельзя подняться". (Московские ведомости.— 1901.— 22 февр.)

Лютого, 26. М. З. отримала привітання від В. Гіляровського[118] з приводу 40-ї річниці від дня смерти Т. Шевченка. (ДМТМК України, ф. р., № 1427.)

Лютого, 26. М. З., І. Тобілевич і М. Кропивницький відвідали Л. Толстого з приводу його відлучення від Церкви.

„У Толстого украинские артисты М. К. Заньковецкая и М. Л. Кропивницкий, отзыв о них Толстого: „Они искренние люди и, кажется, верят в то, чему служат". (П. Гнедич[119]. Книга жизни.— Москва, 1928.— С. 200.)

„Толстой був по-дружньому уважний до Марії Костянтинівни і дуже сподобався їй: „Очі проникливі, його не обманеш, усе бачить наскрізь..." Лев Миколайович показував Марії Костянтинівні закордонні журнали, в яких йому неодмінно хотілося прочитати те, що викреслено російською цензурою. Толстой твердив, що в мистецтві [...] важливо те, чим так багато обдарована Марія Костянтинівна — безпосередність почуття і здатність запалювати ним глядачів". (Богомолець-Лазурська Н., с. 26—27.)

Квітня, 15. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. Прощальна вистава в Москві. (Московские ведомости.— 1901.— № 102.)

Червня, 2 — липня, 13. М. З. із об'єднаною трупою у Харкові в театрі „Тіволі". (Южный край.— 1901.— Июнь—июль.)

Липня, 8. Ялина („Лиха іскра поле спалить". І. Тобілевич). Бенефіс М. З. (Южный край.— 1901.— 8 июля.)

Липня, 15 — вересня, 12. М. З. із об'єднаною трупою у Катеринославі. Нові ролі: Ольга („Супротивні течії" М. Кропивницького, 4.VIII.), Софія

Самойлівна („Нашествіє варварів" М. Кропивницького, IX.) // Приднепровский край.— 1901.— Июль—сент.

Серпня, 20. Панас Мирний у листі до М. З. сповіщає, що в Полтаві відбудеться святкування 25-літнього ювілею праці громадського діяча О. Русова, і просить актрису як землячку ювіляра й щирого друга приїхати на це святкування. (Лист Панаса Мирного до М. З. 20 серпня 1901 р. // ДМТМК України, ф. р., № 644-с.)

Вересня, 16 — жовтня, 28. М. З. із об'єднаною трупою у Полтаві. (Полтавские губернские ведомости.— 1901.— Сент.—окт.)

Листопада, 1—30. М. З. із об'єднаною трупою в Одесі. Нова роль — Зінька („Дзвін до церкви скликає..." Л. Яновської) // Одесские новости.— 1901.— Ноябрь.

Листопада, 10. Софія („Нашествіє варварів" М. Кропивницького) // ДМТМК України, ф. пр., № 3468.

Листопада, 27. („Супротивні течії" М. Кропивницького) // ДМТМК України, ф. пр., № 3683.

Грудня, 2—19. М. З. із об'єднаною трупою у Кишиневі. (Бессарабец.— 1901.— Дек.)

Грудня, 19. Харитина („Наймичка" І. Тобілевича). Бенефіс М. З. (Бессарабец.— 1901.— 19 дек.)

Грудня, 26—31. Початок гастролей М. З. із об'єднаною трупою у Києві в театрі „Бергоньє". (Киевлянин.— 1901.— 24 дек.)

Того року в Києві видано анонімну книжку „Корифеи украинской сцены", один із восьми нарисів якої присвячений М. З. Її автор — В. Дурдуківський[120].

1902

Січня, 1 — лютого, 24. Продовження гастролей у Києві. (Киевское слово; Киевлянин; Киевская газета.— 1902.— Янв.—февр.)

Січня, 14. Похорон М. Соловцова. Серед тих, хто проводжав його в останню путь, були українські колеґи відомого російського актора й режисера. (Киевская газета.— 1902.— 14 янв.)

Січня, 15. У Києві відкрито панораму „Голгофа", яку відвідували українські актори. (Киевское слово.— 1902.— 15 янв.)

Лютого, 7. Зінька („Дзвін до церкви скликає..." Л. Яновської), Наталя („Лимерівна". Панас Мирний, 4 акт). Бенефіс М. З.

„Сегодня, 7 февраля, в театре „Бергонье" празднует свои театральные именины лучшая артистка малорусской сцены М. К. Заньковецкая. Для своего бенефиса симпатичная артистка избрала еще неигранную в Киеве пьесу Яновской: „Дзвін до церкви скликає...", „Лісова квітка". (Киевское слово.— 1902.— 7 февр.)

Березня, 4 — квітня, 23. М. З. із об'єднаною трупою в Житомирі. (Кропивницький М. Збірник, с. 485—486.)

Березня, 12. Письменниця Л. Яновська[121] в листі до М. З. із Лубен вітає актрису з ювілеєм, пише, що отримала за „Лісову квітку" на конкурсі в Галичині премію і тепер уже не боїться виставляти посвяту М. З. на цій комедії. Просить порад М. З. щодо змін у цій п'єсі. (Лист Л. Яновської до М. З. 12 березня 1902 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6561-с.)

Березня, 29. Харитина („Наймичка". І. Тобілевич). Бенефіс М. З. (Во-

лынь.— 1902.— 29 марта.)

Червня, 29 — вересня, 1. М. З. із об'єднаною трупою у Харкові. (Южный край.— 1902.— Июнь—сент.)

Серпня, 7. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (Южный край.— 1902.— 7 авг.)

Вересня, 3 — жовтня, 31. М. З. із об'єднаною трупою у Миколаєві. Нові ролі: Марина, Мар'яна („Батькова казка", „Розумний і дурень". І. Тобілевич) // Южная Россия.— 1902.— Сент.—окт.

Жовтня, 20. М. З. і М. Кропивницький з частиною трупи виїздять у Вознесенськ і дають три вистави. М. З. грає Олену („Глитай, або ж Павук") // Театр и искусство.— 1902.— № 45.

Листопада, 1 — грудня, 31. М. З. із об'єднаною трупою в Одесі. (Одесские новости; Южное обозрение.— 1902.— Ноябрь—дек.)

1903

Січня, 1 — лютого, 16. Продовження гастролей в Одесі. (Одесские новости.— 1903.— Янв.—февр.)

Січня, 4. І. Тобілевич у листі до дочок пише про непорозуміння у трупі:

„Сумні і неприятні непорозуміння між дядьком Миколою[122] і Мар[ією] Кост[янтинівною] тягнуться вже два місяці і теж погано впливають на ход загального діла. Очевидно, на той сезон ні Марко[123], ні Заньк[овецька] служить з нами не будуть". (З листа І. Тобілевича до дочок Ярини і Марії. 4 січня 1903 р. // Тобілевич С., с. 359.)

Січня, 18. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (Одесские новости.— 1903.— 18 янв.)

Січня, 24. М. З. листовно веде переговори з О. Сусловим[124] щодо гастролей у його трупі:

„Многоуважаемый Онисим Зиновьевич! Согласно Вашему предложению в телеграмме от 22-го января я принимаю условия — две тысячи рублей за десять спектаклей в течение не более трехнедельного промежутка времени поста [...] Прошу сообщить, в каких пьесах желаете Вы, чтобы я выступила, так как я запасусь костюмами только для них во избежание излишнего багажа. А также прошу Вас уведомить, с которой недели поста начнутся спектакли со мной. Мой адрес: Одесса, Дерибасовская, гост. „Франция" № 32". (З листа М. З. до О. Суслова. 24 січня 1903 р. // ДМТМК України, ф. р., № 657.)

Лютого, середина. „Ще в Миколаєві обрій Марії Костівни почав хмаритись. В Одесі перед кінцем сезону вона, як і Марко Лукич [Кропивницький], заявила, що виходить з товариства. Як я не умоляв Марію Костівну, — нічого не добився". (Саксаганський П., с. 200.)

Лютого, 24 — квітня, 15. М. З. із трупою О. Суслова в Петербурзі, в новому театрі В. Неметті [125] (Пасаж) // Новое время.— 1903.— Февр.— март.

„1903 року трупа О. З. Суслова грала в Петербурзі, у театрі „Пассаж". Розуміючи всю вагу і відповідальність цих гастролей, Суслов умовив приїхати і М. К. Заньковецьку [...] Публіка валом повалила в театр". (Мар'яненко І. Мої зустрічі і спільна творча праця з М. К. Заньковецькою // Вінок.— С. 50, 53.)

Лютого, 26. „Как талантлива человеческая природа, если в тело такой маленькой, хилой женщины она вдыхает порою такие нравственные силы, такие чувства и выражения. Блаженны чистые сердцем таланты, ибо они зрят Бога". (Ю. Беляев. Заньковецкая // Новое время.— 1903.— 26 февр.)

Березня, 22. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького. Бенефіс М. З. (Новое время.— 1903.— № 9717.)

Березня, 28. Зінька („Лісова квітка" Л. Яновської).

„Заключительный перед Пасхою спектакль малорусской труппы в „Пассаже" собрал переполненный зал. Интерес представляла и новая пьеса, и новая роль М. Заньковецкой. И то, и другое оправдало ожидания [...] Заньковецкая в новой роли очаровала публику [...] с первого удивленного взгляда на окружающую панскую горницу, перед зрителями, безупречным художественным образом предстало это чистое и честное дитя природы [...] Появление Заньковецкой как бы освещало всю сцену [...] Игра Заньковецкой — образец изящнейшего комизма. Артистка поразительно слилась со своей ролью, и зритель видел образ столь законченный и вместе с тем естественно-свободный, что актриса забывалась, и виделось только живое, выхваченное из действительности лицо. Успех Заньковецкой в этой роли был громадный". (Ю. Беляев // Новое время.— 1903.— 30 марта.)

Квітня, 7—15. Після Великодня М. З. із трупою О. Суслова грає ще 5 вистав у театрі Шабельської. (Новое время.— 1903.— 6 апр.)

Квітня, друга половина — травень. М. З. відпочиває у Заньках. (ДМТМК України, ф. р., № 4276.)

Травень. Трупа О. Суслова перейшла на утримання до Ф. Волика[126].

„Весною 1903 года в Петербурге с окончанием театрального сезона окончились также гастроли М. К. Заньковецкой в театре Неметти в труппе О. З. Суслова. После долгих переговоров вся труппа Суслова перешла на мое иждевение с 1 мая 1903 г., когда должны были начаться спектакли в Самаре. Для поправления же дел в Самаре я решил пригласить М. К. Заньковецкую на 10 гастролей. М. К. Заньковецкая отдыхала в это время в Заньках у матери и по письмам приятельниц из труппы знала о плачевных ее делах". (Ф. Волик. Воспоминания // ДМТМК України, ф. р., № 4276.)

Червень. М. З. із трупою Ф. Волика в Самарі.

„С приездом М. К. Заньковецкой труппа, что называется, подтянулась и даже междугастрольные спектакли (М. К. Заньковецкая играла через день) давали хорошие сборы. Самые гастроли — это была сплошная овация. Местная пресса в восторженных статьях славила артистку. М. К. Заньковецкая была довольна". (Ф. Волик. Воспоминания // ДМТМК України, ф. р., № 4276.)

[Липень—серпень]. Панас Мирний у листі до М. З. запрошує актрису взяти участь у виставі „Наталка Полтавка" під час святкування відкриття пам'ятника І. Котляревському. (Лист Панаса Мирного до М. З. [липень—серпень 1903 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 2074.)

Липень—вересень. М. З. із трупою Ф. Волика в Ростові-на-Дону.

„Она [М. З.] после гастролей была в хорошем настроении, хотя и называла мою труппу бандой, и согласилась поехать на несколько гастролей в Ростов (это вместо отдыха в Заньках) [...] В Ростове дела труппы были хо-

роши. Труппа играла здесь 2 с половиной месяца [...]" (Ф. Волик. Воспоминания // ДМТМК України, ф. р., № 4276.)

Жовтня, 1 — листопада, 8. М. З. із трупою Ф. Волика в Харкові. Нова роль — Оксана („Серед бурі" Б. Грінченка) // Кропивницький М. Збірник, с. 490—491.

Жовтня, 21. Оксана („Серед бурі" Б. Грінченка).

„Вчера я был в театре на представлении Вашей пьесы „Серед бурі". Она прошла хорошо и сценична. Артисты приложили старания. Оксана — Заньковецкая „была выше похвал". (З листа [М. Лободовського] до Б. Грінченка. 22 жовтня [1903 р.] // ЦНБ, ф. III, № 44387.)

Листопада, 9—26. М. З. із трупою Ф. Волика виступає у Полтаві й містечках Полтавщини. (Меженко Ю., с. 3.)

„[...] Намічалось відвідати Миргород, Золотоношу, Лохвицю, Черкаси, Лубни [...] Зрозуміло, трупа не розраховувала на доход. Бюджет її був маленький, а Марія Костянтинівна взагалі відмовилась від разових, задовольняючись тільки оплатою їй дорожніх витрат. Перший етап — Миргород [...] Театру в місті не було. Замість нього — величезний сарай чи то амбар [...] Миргород був завойований. Під час перебування в ньому Заньковецька виступила в сімох виставах. Дальший маршрут — Лохвиця. Тут уже був справжній театр — Народний дім [...] Сюди в наш театр часто приїздили підводами вже й селяни з найближчих сіл". (Ф. Волик. Вистави для народу // Вінок.— С. 173—175.)

„[...] Нас запросили зіграти п'ять вистав на одній великій станції. Ми погодились. Жили у вагонах, а театром служив якийсь старенький сарай при гуральні. Вагони, в яких ми жили, опалювалися, але зате театр! Він не опалювався зовсім, а освітлювався гасовими лампами. Надворі стояв тридцятип'ятиградусний мороз. Глядачі сиділи в шубах і калошах, а ми тремтіли на сцені від холоду. Грим холонув на обличчі, але приймали гаряче, глядачів — повним-повнісенько. Стало парно, і скло на лампах полопалося. Ми всі там позастудилися, та коли виїздили, удостоїлися королівського вшанування [...]" (З розповідей М. З. // Богомолець-Лазурська Н., с. 51.)

[Листопад]. Л. Яновська в листі до М. З. просить відгуку на свою нову маленьку драму (йдеться, ймовірно, про п'єсу „З великої хмари малий дощ"), яку надсилає актрисі. Шкодує, що не може бути в Полтаві під час гастролей М. З. (Лист Л. Яновської до М. З. [листопад 1903 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6558-с.)

Грудень. М. З. із трупою Ф. Волика в Одесі. (Меженко Ю., с. 3.)

Грудня, 19—20. У Києві святкують 35-річний ювілей творчої діяльности М. Лисенка. М. З. надіслала в редакцію „Киевской старины" 25 карбованців на подарунок М. Лисенку і вітальну телеграму ювілярові. (Киевская старина.— 1904.— Кн. 1.— С. 152.)

Того року в Заньках під час пожежі згорів батьківський будинок М. З. (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 74.)

1904

Січня, 1 — лютого, 8. Продовження гастролей в Одесі. Нові ролі — невідома роль („Олексій Попович" М. Кропивницького, 2.II.), Ядвіга („Княжа криниця" Ф. Пильчикова, 6.II.) // Южное обозрение. — 1904.— Янв.—февр.

Лютого, 3. Ївга („Чорноморці" М. Старицького). Вистава з нагоди 35-річчя творчої діяльности М. Лисенка. (Южное обозрение.— 1904.— 5 февр.)

Лютого, 17 — квітня, 12. М. З. із трупою Ф. Волика з участю М. Кропивницького в Петербурзі. Нові ролі: Маруся („Маруся Богуславка" М. Старицького) // Петербургский листок; Новое время.— 1904.— Февр., апр.

Березня, 10. М. З. і М. Кропивницький читають вірші на Шевченківському вечорі. (Петербургский листок.— 1904.— 10 марта.)

Березня, 18. Олеся („Олеся" М. Кропивницького).

„[...] Заньковецкая сделала все, что доступно таланту, чтобы оживить лицо Олеси. Мы видели превосходную артистку и великолепные моменты, но все искусство художницы-реалистки не могло сделать правдивым сочиненный образ". (Новое время.— 1904.— 20 марта.)

Квітня, 2. „Бенефис Марии Константиновны Заньковецкой, назначенный на 2-е апреля, отлагается. Талантливую артистку постигло семейное горе: погиб ее племянник, старший врач „Петропавловска" А. Н. Волкович". (Новое время.— 1904.— 2 апр.)

Квітня, 9. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З.

„[...] в театре Неметти на петербургской стороне был бенефис М. К. Заньковецкой [...] захудалый театр ожил. Нечего говорить, как горячо встретили артистку [...] Но видеть восторженное преклонение перед силою таланта — это удел немногих избранных, и г-жа Заньковецкая принадлежит к ним [...] Со сцены неслись то нежные, то скорбные речи, проникнутые захватывающей драматической силой, и образ несчастной женщины с разбитой жизнью, с истерзанным сердцем затуманивал глаза слезами и застилал собою все". (Новое время.— 1904.— 11 апр.)

Преса захоплено писала про гастролі М. З. у Петербурзі:

„Малорусская Дузе" — иначе не говорят о Марии Константиновне Заньковецкой, и в этом заключается глубокая правда: те же яркие, бессмертные образы; та же захватывающая нервная игра, подчиненная вдохновению; те же ослепительные вспышки, озаряющие зрителя мгновенным светом, и тогда перед нами словно открываются небеса [...] Истинный талант не знает увяданья. Никаких перемен, говорящих о невозвратном прошлом, — напротив, — как будто еще больше молодого огня вспыхнуло в ее богатой душе. Особенно сильное впечатление осталось у меня от бенефиса Заньковецкой. Зрители и сцена составляли одно неразделенное целое. В антрактах состоялось буквально паломничество в уборную к бенефициантке и она всех щедро награждала венками из роз и лилий. Красивое и оригинальное зрелище! Театральный зал постепенно превращался в живой цветник [...] Все встали, и цветник вдруг вырос, точно согретый животворными лучами [...]" (В. Уманов-Каплуновский // Петербургский дневник театрала.— 1904.— 2 мая.)

„В течение марта и апреля в Петербурге в театре „Неметти" играла малорусская труппа с участием двух корифеев этой сцены: М. Кропивницкого и г-жи Заньковецкой... Гастроли М. К. Заньковецкой прошли с большим успехом. Артистка достигла апогея славы. Ее земляки недаром приветствовали ее на бенефисе „как светлую зорю" малорусского театра. Она — его гордость, то лучшее и высшее, в чем выразилась его творческая мощь [...]

Такие артистки, действительно „творящие новый мир“, являются очень редкими единицами и оставляют глубокий след в душе всех, кто их видел [...] Дополнением к энергичной, активной Натале („Лымеривна“) может служить образ, созданный госпожой Заньковецкой в „Марусе Богуславке“ [...] Не только женщину-малороссу дала она нам в своем творчестве, а воплотила в нем женскую долю вообще, со всеми ее особенностями — скорбями и радостями, надеждами и разочарованиями. Мы едва ли впадаем в преувеличение, если скажем, что более полного, яркого и правдивого выражения доля эта в искусстве еще не находила“. (Е. Колтоновская // Киевская старина.— 1904.— № 10.— С. 112—124.)

„С большим моральным успехом закончилась в Петербурге моя антреприза. М. К. Заньковецкая поехала отдыхать в Заньки“. (Ф. Волик. Воспоминания // ДМТМК України, ф. р., № 4276.)

Квітня, друга половина — до кінця року. М. З. живе в Заньках і в Ніжині в новому власному будинку в Сучковому провулку. Організовує у Ніжині аматорський театр. Літо проводить із Н. Богомолець-Лазурською у Козельці на Чернігівщині. (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 46—47.)

1905

Січень — травень. М. З. перебуває у Ніжині. (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 48.)

Січня, 6. Актор Ф. Левицький[127] у листі до М. З. із Мінська пише: „Узнав, что Вы теперь в Заньках (значит, настоящая Заньковецкая), я послал Вам и Феде Волику визитные карточки, не знаю — попали ли они в Ваши руки? Носятся слухи, что Вы и Федя предполагаете собрать труппу или уже формируете ее. Не откажите, если не лишний, взять и меня в состав Вашей труппы. Да и в самом деле, неужели Вы — полная сил и энергии — не послужите еще десятки лет благородному искусству? Поднимайте снова Вашими могучими руками знамя служения рідному краю! Дайте сигнал — и армия сильная соберется“. (З листа Ф. Левицького до М. З. 6 січня 1905 р. // ДМТМК України, ф. р., № 244-с.)

Березня, 3. М. Кропивницький у листі до О. Суслова не погоджується з його неґативним ставленням до М. З. „За Заньковецкую же мне вообще больно слышать худое, хотя я сам не мирюсь со многими ее качествами, вовсе не гармонирующими с ее колоссальным талантом. Конечно, причиной ее эксцентричностей надо признать неудавшуюся семейную жизнь, к которой так естественно стремиться каждой женщине, тем более недюжинной“. (З листа М. Кропивницького до О. Суслова. 3 березня 1905 р. // ДМТМК України, ф. р., № 547.)

Травня, 14 — липень. М. З. із трупою Л. Квітки в Кременчуці. Нова роль: Мусій, пастух („Власть сатани“ за Л. Риделем, 29.VI.) // ДМТМК України, ф. пр., № 4060.

Липень — серпня, 7. М. З. із трупою Л. Квітки в Олександрії. (ДМТМК України, ф. пр.)

Серпня, 3. Наташа („Суєта“. І. Тобілевич) // ДМТМК України, ф. пр., № 3833.

Серпня, 7. Наталя („Граф Кирило Розумовський“ Гр. Ге і Л. Сабініна). Бенефіс М. З. // ДМТМК України, ф. пр., № 4061.

Серпня, 28 — вересня, 15. М. З. із трупою Л. Квітки в Миколаєві. (Николаевская театральная летопись, с. 26.)

Вересня, 17. У пресі з'явилися повідомлення про те, що після прощальної вистави в Миколаєві М. З. їде у львівський театр актрисою, викладачкою української мови і сценічного мистецтва. (Театральная Россия.— 1905.— № 38.)

Вересня, двадцяті числа — жовтень. М. З. у Ніжині. (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 48.)

„У 1905 році Садовського запросили до Галичини директором театру товариства „Руська Бесіда". Через деякий час туди мала приїхати і Заньковецька". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 40.)

Жовтня, 17. Під час революційних подій 1905 р. М. З. була в Ніжині.

„І от, нарешті, прийшло воно, славнозвісне 17 жовтня 1905 року. Сонце вперше за останніх два тижня осяяло Ніжин. Годині об 11-й ранку до нас прилетів один знайомий з такою новиною: „Дано конституцію й біля Ліцею Безбородька збирається мітинг". М[арія] К[остянтинівна], бліда, з палаючими очима, швидко одягається, підганяє мене і обурюється проти матері, що з острахом зустріла цю звістку". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 51.)

Жовтня, 18. „На жаль, передчуття бабуні справдилися: те, що почалося у Ніжині 18 жовтня 1905 року, що робилося тими днями по всій Росії — досить добре відомо всім. Нервова й чула М[арія] К[остянтинівна] змінилася і змарніла за кілька днів. Її не можна було вдержати в кімнатах. Вона вибігала на кожне голосіння, на кожний скрик, що доносився оддаля. Вона намагалася затримувати розбишак, благала, переконувала, сварилася, кричала, дивлячись коли й з ким. Не раз її було вилаяно, але за те кілька разів була й задоволена тим, що розбишаки кидали свої кілки й похмуро верталися додому". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 52—53.)

Листопада, перша половина. М. З. по дорозі в Галичину зупиняється в Києві. „Незабаром я побачилась з Марією Костянтинівною в Києві, коли вона їхала до Галиції, й вона розказувала мені, як у Ніжині єврейський погром змінився погромом інтеліґенції, яку погромщики охрестили прізвищем „демократів". До дому Марії Костянтинівни теж підходила обурена юрба, але, видно, ні в кого не знялася рука на Заньковецьку, що так сміливо виходила назустріч юрбі й сама вела з нею переговори". (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 53.)

Листопада, двадцяті числа — грудень. М. З. із трупою Театру „Руська Бесіда" в Станиславові. „[...] У другій половині листопада приїжджає до Станиславова Марія Костянтинівна [...] Все громадянство міста і всі актори з Миколою Карповичем на чолі вітали її на вокзалі промовами і квітами". (І. Рубчак. В Галичині // Вінок.— С. 130, 131.)

„В Галичині Марія Костянтинівна придбала нового члена сім'ї. На вокзалі в Станиславові її зустрів Садовський із хлопчиком років 6-ти. Виявилось, що цей хлопчик — другий син Садовського — Юрко[128]. Він зараз же поступив під оруду Марії Костянтинівни, й хоча я уявляю собі, як важко їй було, особливо спочатку з цим хлопцем — все ж таки М. К. [Марія Костянтинівна] пожаліла його й полюбила. Спочатку Марія Костянтинівна не дозволяла Юркові називати себе матір'ю, але, одержавши одного разу справедливу відповідь: „Ви про мене піклуєтесь — так Ви мені й

мати“ — вона надалі перестала протестувати, й закинуте, вихрасте дитя конче оселилося в неї“. (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 54.)

Листопада, 26 — грудня, 9 за н. с. Харитина („Наймичка“ І. Тобілевича).

„Перший виступ Марії Костянтинівни на галицькій сцені[129] був у Станиславові 30 вересня (треба 26 листопада старого стилю.— ***Укладачі***) 1905 р. [...] Глядач нагородив актрису бурхливими оваціями, закидав усю сцену пишними китицями квітів [...]“. (І. Рубчак[130]. В Галичині // Вінок.— С. 131—132.)

„На виставі „Наймички“ обсипано Заньковецьку дощем цвітів (до чого причинилися вчасти коломийці, які прибули на те представлення), причім піднесено їй вінець від артистів і кіш цвітів, спільний від станіславівців і коломийців [...] Коли ж знов маю говорити про „Наймичку“, то вже говоритиму не про драму, але про гру п. Заньковецької. І, справді, тільки ся артистка в ролі Харитини і Садовський в ролі хазяїна Василя Микитовича — отсе й цілий інтерес до сеї драми [...]“ (А. Крушельницький. Наш театр // Буковина.— 1906.— 3 лют.)

Листопада, кінець. М. З. із трупою Театру Товариства „Руська Бесіда“ виїздить на один день до Коломиї. „[...] Тоді якраз гуцули справляли свято в Коломиї і запросили на нього М. К. Садовського та М. К. Заньковецьку з цілим театром [...]

[...] Коло полудня зачалося свято в залі каси ощадностей в Коломиї [...] На сцену виступили з вітанням-відповіддю від театру М. К. Заньковецька й М. К. Садовський, Рубчакова[131], Гембицький[132]. Легіні після їх виступу почали танцювати на сцені і взяли в коло Марію Костянтинівну. Славетна актриса сяяла від радости, а кругом неї легіні під звуки цимбалів, скрипки, сопілки вихором викручували „аркана“ [...] вона стояла весела, життєрадісна і підбадьорювала легінів [...] Увечері йшла „Наймичка“. Заньковецька грала з такою наснагою, як ніколи. Гуцули теж не щадили ні оплесків, ні квітів, а після вистави провели нас по місту“. (І. Рубчак. В Галичині // Вінок.— С. 133—134.)

Грудня, 1 (14). Зінька („Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває“ Л. Яновської) // Діло.— 1905.— Груд.

Грудня, 4 (17). Наташа („Суєта“ І. Тобілевича) // Діло.— 1905.— 22 листоп. (5 груд.)

Грудня, 5 (18). М. З. переїжджає з трупою Товариства „Руська Бесіда“ до м. Стрия. (Садовський М., с. 82; Діло.— 1905.— 7 (20) груд.; 2 (15) груд.)

Грудня, 12 (25). Марина („Батькова казка“ І. Тобілевича) // Діло.— 1905.— 7 (20) груд.; 14 (27) груд.

Грудня, 15 (28). Наташа („Суєта“ І. Тобілевича) // Діло.— 1905. — 7 (20) груд.; 14 (27) груд.

Грудня, 17—18 (30—31). М. З. із трупою Товариства „Руська Бесіда“ переїжджає до Перемишля.

Грудня, 27 (1906, січня, 7). Наташа („Суєта“ І. Тобілевича) // Діло.— 1905.— 19 груд. (1906, 1 січ.)

Грудня, 29 (1906, січня, 9). Марина („Батькова казка“ І. Тобілевича) // Діло.— 1905.— 19 груд. (1906, 1 січ.)

1906

Січня, 2 (15). Зінька („Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває“ Л. Яновської).

Січня, 13 (26). Кореспондент „Діла“ Б. Лепкий пише з Перемишля: „Годі сказати, в чім вона більша: чи в сценах наскрізь трагічних, чи в повних грації, наївності і простоти. На мою думку, талан її проявляється найкраще в сценах, повних глибокого трагізму [...] Крім великої техніки драматичної, є у неї незмірна сила чувства. Вона не з тих артистів, що дають публіці знімки фотографічні, вона грає душею, і то не лише грає, а творить“. (Б. Лепкий // Діло.— 1906.— 13 (26) січ.)

Січня, 15 (28). Марина („Батькова казка“ І. Тобілевича) // Діло.— 1906.— 13 (26) січ.

Січня, 28 (лютого, 10). Наташа („Суєта“ І. Тобілевича).

„В Перемишлі [...] під час вистави „Суєта“ вихованки „Руського інституту для дівчат“ обплели Марію Костянтинівну довжелезним вінком із живих квітів аж по саму шию так, що вона виглядала, наче велика розквітла троянда“. (І. Рубчак. В Галичині // Вінок.— С. 134.)

Січня, 28 (лютого, 10). Прихильники таланту М. З. із міста Перемишля піднесли актрисі вітальну стрічку з написом: „Знавцеві людських душ поклон. Поклон тобі од всіх сердець, що ти взяла в полон“. (ДМТМК України, ф. р., № 51.)

Січня, 29 (лютого, 11 — квітня, 9 (22). М. З. із трупою Театру „Руська Бесіда“ у Львові. (ДМТМК України, ф. а.)

„[...] загостила з теперішнім директором з України до Галичини артистка європейської слави п. Марія Заньковецька, яку російський критик О. С. Суворін поставив на рівні з Сарою Бернар або Елеонорою Дузе [...]“ (Діло.— 1906.— 28 січ. (10 лют.)

Громадськість Львова урочисто зустріла М. З. і М. Садовського на вокзалі. (УДТ, с. 421.)

„[...] я перевіз трупу до Львова, де найняв європейську залю „Ят харузем“, пристосував її до сцени, зробивши підмостки, і розпочав вистави“. (Садовський М., с. 82—83.)

Лютого, 7 (20). Харитина („Наймичка“ І. Тобілевича.)

„Сей виступ славної української артистки був її справдішнім тріумфом, бо так знаменитої гри руська львівська публіка, певне, ще не бачила. П[ані] Заньковецька так переймається своєю роллю, що викликає у видця повну ілюзію, немов би ми мали діло не зі сценічною грою, але з живою дійсністю [...] Нерви артистки, видимо, так чутливі, вона піддається в цілості відтворюваній нею ситуації і переживає сама всі найтрагічніші моменти гри“. (Діло.— 1906.— 8 (21) лют.)

Лютого, 8 (21). Марина („Батькова казка“ І. Тобілевича).

Лютого, 11 (24). Наташа („Суєта“ І. Тобілевича) // Діло.— 1906.— 13 (26) лют.

Лютого, 15 (28). Зінька („Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває“ Л. Яновської).

„Ролю Зіньки грала пані Заньковецька і майстерною артистичною грою осягнула сю ціль. Її недорівнювані, натуральні (якби відфотографовані з селянської дівчини) рухи, її міміка, її сміх і спів бавили публіку через усі чотири акти“. (Діло.— 1906.— 17 лют. (2 берез.)

Лютого, 19 (березня, 4). Цвіркунка („Чорноморці“ М. Старицького, муз. М. Лисенка).

„Про гру самого директора М. Садовського і пані Заньковецької нічого й згадувати — всі вони грали знаменито“. (Діло.— 1906.— 21 лют. (6 берез.)

Лютого, 23 (березня, 8). Марина („Батькова казка“ І. Тобілевича).

„Батькова казка“ наче сотворена для попису знаменитої пари артистів — Заньковецька—Садовський, тож не дивниця, що вчорашнє представлення було справжнім духовним пиром для численно зібраної публіки [...] Пані Заньковецька грала свою роль Марини знаменито [...] Пані Заньковецькій справила вчора руська львівська публіка сердечну овацію, до чого дала привід вість, що п[ан]і Заньковецька хоче назад перенестися до Росії. П[ан]і Заньковецькій вручено в антрактах кілька букетів, а в антракті між IV і V актом появилася на естраді делеґація руської академічної молодіжі, щоб просити п. Заньковецьку остатися і надальше між нами. Коли куртина піднеслася і виступив кружок молодіжі, запанувала в залі хвиля нетерпеливого супокою і вижидання, котра змінилася в бурю оплесків, як п. Заньковецька коротким, але дорогим для всіх словом сказала: „Панове, я лишаюся тут!“ Уся публіка встала з місць, почім з грудей соток залунало наше сердечне „Многая літа“, щирий вислов радости і вдяки для артистки, що, відкинувши великодушною рукою матеріальні користі і тріумфи, які ждали її, певне, на сценах столичних міст Росії, рішилася в хвилю зворушення остатися таки серед нас та працювати дальше на нашій галицькій убогій і тернистій народній ниві. Оплески лунали єще довго, хоч занавіса спустилася, бо публіка все єще була розентузіазмована рішенням артистки, якій мусить щиро дякувати за стільки високих, благодатних зворушень. За ласкавість артистки буде їй вдячна вся Галицька Русь“. (Діло.— 1906.— 24 лют. (9 берез.)

Березня, 2 (15). Наташа („Суєта“ І. Тобілевича).

Березня, 18 (31). Софія („Безталанна“ І. Тобілевича).

„Незрівнянна гра п. Заньковецької, що в ролі Софії обняла велику скалю від невинної дівчини, у котрої почування щойно починають пробуджуватись, аж до трагічної екстази зрадженої, у безграничній любові обманеної жінки, впроваджувала видців в одушевлення, з якого пробудждувала їх аж буря оплесків, що знималася на стоячій галереї і розносилась опісля чимраз ближче і ближче сцени. Артистична її гра змушувала забути, що бачиться і чується гру акторську. Сміх, плач, внутрішня борба, омлівання — се все так правдиве, так досконале, з таким артизмом викінчене, що з правдивим упоєнням слідиться за її кожним словом та рухом, що з її сміхом сміятися хочеться, з її плачем сльоза до очей тиснеться, а дрож проникає тіло“. (Діло.— 1906.— 20 берез. (2 квіт.)

Березня, 19 (квітня, 1). Наташа („Суєта“ І. Тобілевича) // Діло.— 1906.— 15 (28) берез.

„Львівське громадянство посунуло в театр і, побачивши трупу, призналось, що її не пізнають, цікавилось трупою не тільки українське громадянство міста Львова, але й євреї та дехто з поляків [...] Користуючись цим, я вирішив спробувати щастя дістати хоч на кілька вистав у Львівський міський театр, де грала польська Опера [...] Це була, розуміється, для львівських українців величезна несподіванка й радість“. (Садовський М., с. 83.)

Березня, 20 (квітня, 2). Марина („Батькова казка" І. Тобілевича). У приміщенні Міського (польського) театру.

„Першою виставою пішла „Батькова казка" із Заньковецькою. Прийом був розкішний [...] В театрі було повно. Зацікавився навіть сам помісник Потоцький, бо й він завітав до театру". (Садовський М., с. 83.)

„Про гру п. Заньковецької не потребуємо згадувати окремо, бо навіть від меломанів поляків, що були вчора на представленню, чули ми слова одушевлення для гри знаменитої нашої артистки [...] З краєвих достойників ми бачили тільки намісника гр. Потоцького з женою, котрі з видимим зацікавленням приглядалися грі наших акторів і артистичній парі Заньковецька-Садовський не щадили оплесків". (Діло.— 1906.— 21 берез. (3 квіт.)

Березня, 21 (квітня, 3). Цвіркунка („Чорноморці" М. Старицького— М. Лисенка).

„Був се другий і послідний виступ нашої артистичної дружини на досках львівського польського театру [...] На перше місце вибилися, як все, п. Садовський і п. Заньковецька, котрої незвичайний гумор рятував ситуацію. Пані Заньковецька почулася вперве в своїм елементі, станувши на досках великої сцени, тож її артистична душа розпливалася і упоювалася грою, впливаючи також дуже корисно і приємно на видців" [...] П[анов]і Садовському і п. Заньковецькій вручено вчора по другім акті два прегарні величезні вінці, а не треба додавати, що при вручуванню сих символів признання і вдяки саля тряслася від оплесків одушевленої публіки [...] Були в більшім числі і поляки, яких, видимо, зацікавила гарна опінія про теперішній руський театр під управою п. Садовського. На представленню був також краєвий маршалок гр[аф] Ст[аніслав] Бадені". (Діло.— 1906.— 22 берез. (4 квіт.)

„Польський критик В. Морачевський писав, що „пані Заньковецька [...] не тільки дуже талановита, але й володіє винятковим голосом [...] Цей голос забути не так легко". (В. Полєк. Марія Заньковецька на Західній Україні // Жовтень.— 1973.— № 8.— С. 127.)

„[...] Але вже після першої вистави „вшепольський" орган у Львові, „Слово Польське", зняв такий галас, що після другої вистави („Чорноморці") Куликівський[133], перепрошуючи мене, сказав, що більше днів давати не може. Так скінчилася спроба грати в Міському театрі". (Садовський М., с. 83.)

Березня, 25 (квітня, 7). Варка („Нещасне кохання". Л. Манько) // Діло.— 1906.— 24 берез. (6 квіт.)

Березня, 27 (квітня, 9). Н. Кобринська[134] подарувала М. З. свою книжку „Ядзя і Катруся" з дарчим написом: „Фінезії [витонченості] почування артистці над артистками. В[исоко] П[оважаній] Добр[одійці] Заньковецькій. Здушевлена авторка. Львів. 9.IV.1906". (ДМТМК України, б-ка, 2542.)

Березня, 28 (квітня, 10). Зінька („Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває").

„Пані Заньковецька грала ролю жінки і своїм незвичайним гумором та добре відданою наївністю славетної наймички розсмішувала публіку до утоми. Її гра була скінчено добра". (Діло.— 1906.— 24 берез. (11 квіт).

Квітня, 8 (21). Цвіркунка („Чорноморці" М. Старицького—М. Лисенка).

Квітня, 9 (22). Софія („Безталанна" І. Тобілевича).

„Під час тих двох представлень львівська руська громада устроїть торжественне прощання для незрівнянних артистів п. п. Заньковецької й Садовського та й цілої театральної дружини. Маніфестація при якнайчисленнішій участі львівської громади тут навіть доконечна, коли зажити новий примір русиноїдности міської ради, котра не позволила на заповіджені в сім тижні виступи руського театру в будинку польського театру Міського (тепер — приміщення Театру опери та балету.— ***Авт.***), хоч директор Павліковський радо відступив був на сю ціль театральну салю". (Діло.— 1906.— 7 (20) квіт.)

„[...] На прощання всі виступаючі (а серед них була і українська письменниця Н. Кобринська) не тільки дякували М. Заньковецькій за незабутні хвилини художньої насолоди, а й її відчутний вклад у розвиток українського театру в Галичині". (В. Полєк. Марія Заньковецька на Західній Україні // Жовтень.— 1973.— № 8.— С. 127.)

Перебуваючи у Львові, М. Заньковецька одержала від І. Франка[135] на пам'ять книжку з написом: „Велика сила справжньої штуки. Горлиця розправляє крила і летить в блакить неба, і хижий вовк затуляє пащеку свою, розтулену „во єже пожрати кого", і стомлений подорожній, на шляху до могили, враз оживає і проти розуму голосом серця промовляє: А життя все-таки чудове. — І. Ф. Львів, 1906 р." (Вінок.— С. 236.)

Львів'янин, поет-модерніст О. Луцький у статті про блискучий артистичний дует — М. З. і М. Садовського — пише: „Пані Заньковецька — людина великої культури, шаленої артистичної інтуїції; в душі її містяться дивні струни, від щирого задоволення до найбільш скомплікованих ситуацій трагізму душевного. І мені здається, що Заньковецька як акторка дає більше, як умів подати сам автор. Се бачимо в інтерпретації слів автора — і передовсім у німих сценах. Автор не говорить ні слова, акторка дає дуже багато... І тому все чогось здається мені, що надмірно гарною розрадою естетичною було би: побачити пані Заньковецьку в драмах Шекспіра або Ібсена! [...]" (Остап Луцький // Світ.— 1906.— № 2.— С. 27—28.)

Квітня, 10 (23). „[...] Заньковецька покинула гостинний Львів, щоб наступного дня виступити в Тернополі в „Батьковій казці". Це був її останній виступ на Західній Україні". (В. Полєк. Марія Заньковецька на Західній Україні // Жовтень.— 1973.— № 8.— С. 127.)

„[...] Марія Костянтинівна любила збирати народні українські строї з різних районів. У неї був цілий склад західноукраїнських уборів". (В. Рубчак. В Галичині // Вінок.— С. 136.)

„Виступаючи на дошках галицького театру, Заньковецька виправдала цілком увесь гомін своєї слави". (С. Чарнецький. Нарис історії українського театру в Галичині.— Львів, 1934.— С. 132.)

Травень—жовтень. М. З. у Ніжині, працює з ніжинськими аматорами, ставить вистави. (Садовський М., с. 84.)

Травня 11. У листі до Н. Богомолець-Лазурської М. З. пише:

„Я вернулась [...] и чувствую себя не очень хорошо, а потому и прошу тебя приехать и развлечь меня. Кстати, поиграем, так как тут наладились любительские спектакли, в одном я уже участвовала, а в другом — в воскресенье. Приезжай же скорее". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 11 травня 1906 р. // Дурилін С., с. 300—301.)

Літо. До Ніжина приїздить М. Садовський.

„[...] В деяких справах я поїхав до Ніжина, де жила М. Заньковецька. В

розмові з нею я довідався, що вона згуртувала з тамтешніх молодих інтеліґентів аматорський гурток і дає вистави. Між іншим, того дня якраз ішла їхня вистава. Я дуже зацікавився й пішов. Виставляли п'єсу Яновської „Лісова квітка". М. К. Заньковецька сама грала головну ролю. Розуміється, такий титан мистецтва, як М. К. [Марія Костянтинівна], усю увагу публіки приковує до себе, але поміж молодими, малообізнаними з театральною технікою та вмінням володіти ролею аматорами я помітив у декого, як кажуть, іскру Божу, і в мене блиснула думка спробувати з цього, ще непочатого, але здібного матеріалу скласти ту трупу, про яку я мріяв [...] Заручившись згодою М. К. Заньковецької узяти участь у формуванні трупи, я справді незадовго одібрав від неї листа, що майже всі аматори, яких я намітив до складу майбутньої трупи, згоджуються їхати [...] З таким складом я й почав справу в Полтаві в серпні місяці 1906 р." (Садовський М., с. 84—85.)

[Червня, двадцяті числа]. Л. Яновська в листі до М. З. просить актрису дати свій присуд новій п'єсі авторки (йдеться про перший варіант п'єси „В передрозсвітньому тумані"). Просить поради стосовно продажу цієї п'єси. (Лист Л. Яновської до М. З. [двадцяті числа червня 1906 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6559-с.)

Жовтня, 13—15. М. З. із трупою М. Садовського в Полтаві. „На останніх 3-х виставах 13—15 жовтня приїхала Заньковецька. „Безталанна", „Лісова квітка" і „Не так склалося..." пройшли з надзвичайним поспіхом". (Рада.— 1906.— 21 жовт.)

Жовтня, 15. Катря („Не так склалося..." М. Старицького). Бенефіс М. Садовського. „Заньковецькій піднесли подарунок — живі квіти в чудовому великому глечику, розмальованому українськими візерунками-орнаментами. Глечик був зроблений в Опішні Зіньківського повіту". (Рада.— 1906.— 21 жовт.)

Жовтня, 18 — двадцяті числа. М. З. із трупою М. Садовського в Миргороді. (Василько В., с. 47.)

Жовтня, останні числа. М. З. із трупою М. Садовського в Ромнах. (Рада.— 1906.— 4 листоп.)

Жовтня, 30. Домаха („Зайдиголова" М. Кропивницького). Остання вистава в Ромнах. (Рада.— 1906.— 7 листоп.)

Листопада, 1—15. М. З. із трупою М. Садовського в Ніжині. (Рада.— 1906.— 22 листоп.)

Листопада, 15. Домаха („Зайдиголова" М. Кропивницького). Остання вистава. М. З. привітав і підніс адрес гурт київських студентів, які приїхали до Ніжина з благодійним концертом. (Рада.— 1906.— 22 листоп.)

Листопада, 18 — грудень. М. З. із трупою М. Садовського в Житомирі, Жмеринці. Основні ролі: Харитина, Софія („Наймичка", „Безталанна" І. Тобілевича), Зінька („Дві сім'ї" М. Кропивницького) // Волинь.— 1906.— Листоп.—груд.

1907

Січня, перша половина. М. З. із трупою М. Садовського в Харкові. (Рада.— 1907.— 23 січ.)

Січня, друга половина. М. З. із трупою М. Садовського в Могилеві-Подільському. (Рада.— 1907.— 23 січ.)

Січня, 27 — березня, 5. М. З. із трупою М. Садовського в Кам'янці-Подільському. (Рада.— 1907.— Січ., берез.)

Березня, 2. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (Рада.— 1907.— 12 берез.)

Березня, 12 — квітня, 29. М. З. із трупою М. Садовського в Києві у Троїцькому Народному домі. Нові ролі: Палажка, Маруся („Мартин Боруля", „Житейське море". І. Тобілевич), Ягна („В липневу ніч" Б. Горчинського) // Рада.— 1907.— Берез.—квіт.

Березня, 14. Катря („Не так склалося..." М. Старицького).

„[...] Чимось юним, невмирущим віяло від д. Заньковецької і д. Садовського. Здавалось, що обоє таять в собі цілу безодню ще не вичерпаних сил і довгий час реалізуватимуть незрівняне вчення філософа Арістотеля". [С. Петлюра][136] // Рада.— 1907.— 16 берез.)

Березня, 20. Зінька („Дві сім'ї" М. Кропивницького).

„[...] В особі Заньковецької українська сцена має величезну силу, і треба тільки побажати, щоб артистка виступила в ролях ібсеновських або гауптмановських героїнь, що дають простір для виявлення артистичних даних Заньковецької". (Л. Пахаревський // Рада.— 1907.— 22 берез.)

Квітня, 7. Відбувся спектакль-концерт Київського товариства „Просвіта":

С. Єфремов[137] зробив доповідь про Т. Шевченка; 1 дія „Назара Стодолі". М. З. — Стеха. (Рада.— 1907.— 16 квіт.)

Квітня, 9. Ягна („В липневу ніч" Б. Горчинського). В перший раз.

„[...] Г-жа Заньковецкая в роли Ягны дала прекрасный, полный чарующей искренности и чистоты образ. Игра артистки была полна той высокой красоты, которую она вкладывает в лучшие из своих ролей. Отдельные моменты были неподражаемо прекрасны". (Киевская мысль.— 1907.— 11 апр.)

„[...] Перед нами замислена, заглиблена в саму себе жінка, на обличчі якої видно тавро якоїсь великої особистої таємниці, перед нами людина, яка співає вже свою власну пісню — пісню матері". (Рада.— 1907.— 11 квіт.)

Квітня, 29. 25-річний ювілей артистичної діяльности М. Садовського: Богдан Хмельницький, 4-та дія (М. Садовський — Богдан, М. З. — Єлена); „Зимовий вечір" (М. Садовський — Подорожній, М. З. — Ликера); „По ревізії" (М. Садовський — писар, М. З. — Пріська) // Рада.— 1907.— 29 квіт.; 1 трав.

Травень—липень. М. З. відпочиває. М. Садовський перебуває з театром на гастролях і пише в листі до М. З.:

„Пишу на від'їзді з Полтави в Суми. Не знаю, що там буде. Як ти себе почуваєш? Першого серпня приїзди конче. Хотів тобі послать книжку „Євреї", щоб ти на гулянках вивчила роль Лії, та, мабуть, уже з Сум пошлю, а може, в тебе є книжка, то учи. Бо Лії роль дуже гарна і дуже трудна, — потребує артистичного виконання". (З листа М. Садовського до М. З. [середина липня 1907 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 264-с.)

Серпня, 11. М. З. після відпочинку почала грати в трупі Театру М. Садовського в Катеринославі. (Рада.— 1907.— 11 серп.)

Серпня, 18. Лія („Євреї" Є. Чирикова). В перший раз. (Рада.— 1907.— 22 серп.)

„Молода, симпатична, інтеліґентна трупа Миколи Карповича Садовського цими днями виставила в Катеринославі „Євреїв" Чирикова. Кур-

систку Лію грала Марія Костянтинівна [...] Два-три пластичних рухи, усмішка, погляд, що може пронизати твою душу гострим болем і вразити серце, і раптом освітити його тихим, лагідним промінням щастя і любові. Так може змалювати настрій людської істоти тільки Заньковецька. Безмежна гама душевних рухів в очах, в обличчі, натуральність їх, влучна комбінація, модуляція голосу. Це багатство належить тільки Заньковецькій. Ніяка школа не може цього дати. Ми певні, що сама Заньковецька в житті, не на сцені, не може нікому показати цього свого дорогоцінного скарбу. Він виявляється в самому процесі творчості, в момент самої гри [...]" (І. Личко // Рада.— 1907.— 24 серп.)

Вересня, 15 — грудня, 31. М. З. у Театрі М. Садовського в Києві. Нова роль — Наталя Степанівна („Зальоти соцького Мусія" М. Кропивницького, 9.XII.). В репертуарі актриси в той період найкращі ролі, які вона зіграла за 25-річну творчу працю: Харитина, Софія, Тетяна, Зося, Маруся, Наталя („Наймичка", „Безталанна", „Бондарівна", „Сава Чалий", „Житейське море", „Суєта" І. Тобілевича); Олена, Домаха, Зінька („Глитай, або ж Павук", „Зайдиголова", „Дві сім'ї" М. Кропивницького); Аза, Єлена, Катря, Ївга, Маруся, Ликера, Устя („Циганка Аза", „Богдан Хмельницький", „Не так склалося, як жадалося", „Зимовий вечір", „За двома зайцями" М. Старицького); Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного); Зінька („Лісова квітка" Л. Яновської); Сара („Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного); Хвеська („Кум-мірошник" Д. Дмитренка); Ягна („В липневу ніч" Б. Горчинського) // Рада.— 1907.— Верес.—груд.

Під час виступів у Києві М. З. відвідує родину М. Лисенка.

„З 1906 року я навчався в музично-драматичній школі Миколи Віталійовича Лисенка і жив у його квартирі на вулиці Маріїно-Благовіщенській, 95. Нерідко в затишній квартирі композитора бувала М. К. Заньковецька. Марія Костянтинівна любила пісні і сама співала. Микола Віталійович сідав за рояль, акомпанував. Особливо подобались Заньковецькій його романси „Не забудь юних днів" на слова І. Франка, „Ой у полі криниченька" [...] Сама вона співала з величезним почуттям [...] Голос у неї був чудовий: сильне драматичне сопрано, яке то звучало м'яко, оксамитово, то дзвеніло сріблом. Я відчував себе просто щасливим, коли Заньковецька просила мене виконати якусь з народних пісень, романс чи арію з опери „Галька" С. Монюшка". (М. Микиша[138]. Незабутні зустрічі // Україна.— 1960.— № 15.)

1908

Січня, 1 — лютого, 25. Продовження сезону в Театрі М. Садовського. Нові ролі: Іо („Надія" Г. Гейєрманса, 19.01.), Тася („Остання ніч" М. Старицького, 14.II.) // Рада.— 1908.— Січ.—лют.

Січня, 15. У Театрі М. Садовського (Троїцький народний будинок) відзначили 25-річний ювілей сценічної творчости М. З. „Сьогодні в Києві велике українське свято, один з нечисленних світлих днів серед наших похмурих буднів і щоденних турбот: українське громадянство святкує 25-літній ювілей сценічної діяльности Марії Заньковецької [...] Доля Марії Заньковецької тісно зв'язана з долею українського театру. Її тріумфи були тріумфами і славою театру в часи його найвищого цвіту. Коли він

засіяв блискучим світлом серед мороку нашого національного життя". (Рада.— 1908.— 15 січ.)

У газеті „Рада" надруковано статтю Л. Старицької-Черняхівської „25 років сценічної діяльности М. К. Заньковецької".

У газеті „Рада" надрукована програма ювілейної вистави:

1. „Лимерівна", 4-та дія.
2. „Лісова квітка", 2-га дія.
3. „Чорноморці", 1-ша дія.
4. „Дві сім'ї", 4-та дія.

Відповідальний режисер М. Садовський. (Рада.— 1908.— 15 січ.)

Ювілейний вечір М. З. описує у своїх спогадах Н. Богомолець-Лазурська:

„Ювілейна вистава геніальної артистки перетворилася на велике національне свято українського народу [...] Задовго до ювілею артистка одержала безліч адресів, привітань, поздоровчих телеграм. Для того, щоб прочитати всі привітання зі сцени, не вистачило б одного вечора. Їй надіслали привітання музично-драматична школа М. В. Лисенка, київська російська оперна трупа, колективи інших театрів, редакції журналів і газет і багато-багато інших закладів і установ та окремих глядачів. Після адресів прочитали список поздоровчих телеграм [...] Після „Лимерівни" був прочитаний адрес від київських глядачів [...] Потім М. Старицька приколола до грудей ювілярки брошку-жетон з брильянтовими цифрами XXV в золотому лавровому вінку. Після „Лісової квітки" Марії Костянтинівні подали багато квітів, а київські глядачі подарували золоте намисто у вигляді змії (як символ мудрости), що тримала медальйон, оздоблений рубінами й діамантами.

Після „Чорноморців" — знову адреси і дарунки [...] Після кожного адресу оркестр виконував туш, написаний М. Лисенком спеціально для цього урочистого ювілею [...] На жаль, це радісне свято мистецтва було зіпсоване втручанням адміністрації, якій здалося, що ювілей мав дуже демонстративний характер [...] Другого дня поліція влаштувала на квартирі Марії Костянтинівни трус, проте нічого підозрілого не знайшла". (Н. Богомолець-Лазурська, с. 45—49.)

З ювілеєм Заньковецьку вітали відомі діячі української культури І. Франко, М. Грушевський[139], Б. Грінченко, М. Коцюбинський[140], Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, І. Труш[141], Ф. Красицький[142], М. Лисенко, М. Садовський і всі її соратники по сцені; представники українських громад з усієї імперії, діячі російського театру В. Немирович-Данченко[143], В. Комісаржевська[144], О. Южин[145], В. Давидов[146], брати Адельґейм[147], А. Нежданова[148], Л. Собинов[149], Ф. Шаляпін[150], представники багатьох театральних колективів та ін. (ДМТМК України, ф. р., ЦНБ, Інститут літератури — адреси.)

„Коли ми скажемо, що з часу відкриття пам'ятника Котляревському Україна небагато бачила таких гучних свят, як на ювілеї Марії Заньковецької, то тут не буде ніякого перебільшення. Було отримано 50 адрес, 200 телеграм". (Рада.— 1908.— 17 січ.)

До ювілею було написано багато статей про М. З., зокрема, С. Петлюрою:

„Оцінюючи коштовність того естетичного капіталу, який принесла Заньковецька рідному народові, його естетичному розвиткові, „бідна Україна" може назвати її любою і вірною дочкою своєю.

Заньковецька як артистичний національний велетень в історії відродження української нації відограла величезну роль, яка особливо виразно виступить перед нами, коли ми згадаємо значення в цій великій справі нашого національного театру, блискучою зорею котрого і прикрасою наша артистка стала з перших же кроків його національної місії". (С. Петлюра. До ювілею М. К. Заньковецької // Україна.— 1907.— С. 59.)

Січня, 18. М. З. надсилає в газету „Киевская мысль" лист-подяку всім, хто привітав її з ювілеєм: „Приношу глубокую благодарность моим товарищам по украинской и русской сценам, редакциям газет, общественным и культурно-просветительным учреждениям, рабочим, студентам, всей учащейся молодежи, приветствовавшим меня в день юбилея через своих представителей.

Этот день я считаю одним из лучших дней моей жизни. 15 января останется навсегда дорогим и памятным для меня: я видела проявления искреннего, горячего чувства, проявления уважения к украинскому театральному искусству, проявления любви к нему, и эта любовь показывает мне, что то дело, которому я посвятила свои скромные силы, нужно родному народу, необходимо для его национального развития, для его духовной красоты и силы.

Я счастлива, несказанно счастлива, что своею игрою на сцене, своими скромными силами украинской артистки способствовала пробуждению в украинском обществе любви к родному искусству и эстетическому развитию родного народа". (З листа М. З. до редакції газети „Киевская мысль". 18 січня 1908 р. // Киевская мысль.— 1908.— 19 янв.)

Січня, 18. О. Русов у листі до М. З. із Петербурга пише: „Телеграма сповіщає нас, що ювілей М. К. Заньковецької перейшов у національне свято, а закінчився у поліцейському „участку", де цариця Української Мельпомени повинна була давати одповідь на те, як вона сміла одбирати телеграми та привітання земляків [...] Мабуть, уже й поліція признала, що Україна-Заньковецька, як у алгебрі буває а=в [...] Але ж не так і поліція думає, як слід би б було їй думати: „Коли є Заньковецька, то є й Україна і український народ [...]" [...] що слід Вам заграти „Антігону" у перекладі Ніщинського. Про це вже я 10 літ казав Вам, і тепер кажу й буду всечасно казати! Як казав колись у Полтаві, що Ви і Україна — нероздільні". (З листа О. Русова до М. З. 18 січня 1908 р. // ДМТМК України, ф. р., № 648-с.)

Січня, 19. Іо („Надія" Г. Гейєрманса). В перший раз.

„В цій виставі М. К. Заньковецька створила незабутній образ мужньої, життєрадісної рибачки Іо. Глибиною психологічної розробки, багатогранністю й силою внутрішнього виявлення це чи не найбільше досягнення Великої артистки в той період її творчого життя". (І. Мар'яненко. Мої зустрічі і спільна творча праця з М. К. Заньковецькою // Вінок.— С. 86.)

Лютого, 14. Спектакль-концерт пам'яті М. Старицького. М. З. бере участь у виставі „Остання ніч" за п'єсою М. Старицького. Грає роль дружини героя Тасі. (Рада.— 1908.— 14 лют.)

Березня, 3. М. З. у трупі І. Сагатовського[151] в Ромнах. Бере участь у виставі „Майська ніч". (Рада.— 1908.— 11 берез.)

Березня, 4 — квітня, 20. М. З. із трупою Театру М. Садовського в Одесі в Театрі Сибірякова. (Рада.— 1908.— 9 берез.)

Березня, 4. Катря („Не так склалося..." М. Старицького). Вшанування

М. З. із 25-річним ювілеєм сценічної творчости одеськими прихильниками таланту актриси. (Рада.— 1908.— 9 берез.)

Квітня, 21 (травня, 4 за н. ст.). Марія Грушевська, дружина Михайла Грушевського нагадує М. З. її обіцянку приїхати до них у гори і просить від себе й від чоловіка М. З. та М. Садовського виконати обіцянку. (Лист М. Грушевської до М. З. 21 квітня (4 травня за н. ст.) 1908 р. // ДМТМК України, ф. р., № 239-с.)

Квітня, кінець. М. З. із трупою Театру М. Садовського у Жмеринці. (В. Василько, с. 56.)

Травень—червень. М. З. відпочиває.

Липня, 18—31. М. З. із трупою Театру М. Садовського в Катеринодарі. (Рада.— 1908.— 26 лип.)

Липня, 28. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (Рада.— 1908.— 26 лип.)

Серпня, 30 — грудня 31. М. З. із трупою Театру М. Садовського в Києві. Нові ролі: Наталя („Степовий гість" Б. Грінченка, 16.IX.), Христина („Забавки" А. Шніцлера, 27.XI.), Терпилиха („Наталка Полтавка" І. Котляревського, 3.XII.), Харита („На громадській роботі" Б. Грінченка, 19.XII.).

Вересня, 16. Наталя („Степовий гість" Б. Грінченка). В перший раз.

„[...] уперше довелося нам бачити старанну, обмірковану, стильну постанову цієї п'єси, все до найменших подробиць зроблено було по зразкам захованим в українських музеях і носило на собі щирий історичний колорит. (Худ. В. Кричевський) [...] Найбільший успіх мали, звичайно, п. Заньковецька та д. Мар'яненко" // Рада.— 1908.— 18 верес.

Листопада, 27. Христина („Забавки" А. Шніцлера). В перший раз. (Рада.— 1908.— 29 листоп.)

„Який жаль, що порівняно небагато людей прийшло дивитись пані Заньковецьку в ролі шніцлеровської героїні. Можливо, іншим разом могутній талант захопить інші акорди її багатострунної душі, але ніколи не повториться те, що дуже зворушило не тільки глядача, але й артистів, які грали разом з нею на сцені [...] І раптом ніби вулкан прорвався. Щось застогнало, затремтіло, забилось у судорогах душі. Словом — щось зажило живим життям, сповненим мук і катастроф. Христина-Заньковецька здогадується, що з її коханим Францем щось сталось [...] „Іграшка". Вона навіть не сміє іти до нього, тому що над його труною плаче інша.

Уривки слів, безглузді закінчення фраз без початку і початки без кінців. По смертельно-блідому обличчю із збожеволілих і занімілих очей раптом покотились дві сльози... Справжні... Зринули у куточках, заблистіли і покотились... Упали, залишили тільки дві вузеньких мокрих смужки. З ними прокинулась від німого оціпеніння душа і з стиснутого, паралізованого горла вилетіли одне за одним слова, не слова — ридання, не ридання — крик смерти...

Якби можна було запам'ятовувати картини, раптові сценки, створювані геніями театру!" (В. Чаговець. Шніцлер на сцені українського театру // Киевская мысль.— 1908.— 30 нояб.; Чаговець В., с. 181—183.)

Осінь. М. З. і М. Садовський відвідують С. Тобілевич, яка після смерти чоловіка І. Тобілевича оселилась у Києві.

„[...] Через декілька днів після мого приїзду до Києва [...] З ним [М. Садовський] прийшла і Марія Костянтинівна Заньковецька. В руках у неї були якісь пакуночки — гостинці для мене [...] почалась дуже цікава, жва-

ва розмова, яку підтримувала майже одна Марія Костянтинівна [...] Ми всі, що слухали її, не могли відірвати від неї очей. Яке багатство міміки, який вогонь в її живих, розумних очах! Ні один художник не зміг би відтворити її справжній образ, бо обличчя її весь час змінювалось відповідно до того, що говорили її уста. А як експресивно вона висловлювалась, особливо тоді, коли говорила про склад їхньої нової трупи, даючи характеристику кожному з акторів і часом імітуючи їхні руки та спосіб поводитись. Непомітні зміни міміки, якісь неприродні для Марії Костянтинівни рухи — і ми ясно бачили перед собою не гостю нашу, а ту людину, про яку вона нам розказувала і яку характеризувала [...] Заньковецька дуже переконливо почала малювати мені в яскравих барвах те щастя, яке вона відчула, працюючи в театрі Троїцького народного дому". (Тобілевич С., с. 390—391.)

Грудня, 3. Ювілейний вечір І. Котляревського. У виставі „Наталка Полтавка" М. З. вперше грає роль Терпилихи. (Рада.— 1908.— 3 груд.)

Грудня, 19. Харита („На громадській роботі" Б. Грінченка). В перший раз.

„Ті неоригінальні проповіді „прописної моралі", що доводиться слухати в промовах Арсена та Харити, роблять враження дивної ненатуральності та фальшивого пафосу, і навіть талановита гра М. К. Заньковецької та д. Мар'яненка не змогла їх оживити". (Рада.— 1908.— 21 груд.)

1909

Січня, 1 — квітня, 5. М. З. у трупі Театру М. Садовського в Києві. (Рада.— 1909.— Січ.—квіт.)

Березня, 13. Маруся („Маруся Богуславка" М. Старицького). В перший раз. По поновленню. З новими декораціями А. Бурачека і В. Кричевського. Бенефіс М. З. (Рада.— 1909.— 13 берез.)

Березня, 19. Ювілейний спектакль до 100-річчя з дня народження М. Гоголя. У сцені-картині „Гоголь слухає українські пісні" роль матері письменника грала М. З. (Рада.— 1909.— 19 берез.)

Квітня, 5. Тетяна („Бондарівна" І. Тобілевича). Тараса грав М. Садовський.

Остання вистава весняного сезону. М. З. і М. Садовський востаннє виступають удвох в одній виставі. (Рада.— 1909.— 5 квіт.)

Травень. М. З. у Ніжині. М. Садовський у листі до М. З. пише:

„Что сие обозначает, что до сих пор не приезжаешь и даже на мое письмо не отвечаешь? Уже скоро месяц проходит. Больна ты, что ли? Юрко [син М. Садовського] то и дело задает вопрос, коли ж мама приїде? Що ж це: обіцяла мама і не їде? Он страшно скучает за тобой. В чем, собственно, дело, где препятствия для приезда — не понимаю". (З листа М. Садовського до М. З. [травень 1909 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 292.)

Травня, 18. М. Садовський після телеграфної відповіді М. З. про те, що вона не приїде до нього, пише їй листа:

„Отвечать телеграммой, состоящей из двух слов, можно только на приглашение посетить танцевальный вечер, который закончится ужином с шампанским в кругу близких знакомых. Тогда эти два слова: „нет не буду" — ясны. Но на предложенные мною вопросы так отвечать нельзя [...]

Надо иметь ввиду, что ты и я суть общественные деятели и что вопрос о твоем отсутствии в труппе неминуемо может быть поднят с нежелательными комментариями, как для тебя, так и для меня. Нужно дать ответ мотивированный, ответ, который удовлетворил бы естественное любопытство всех заинтересованных делом украинского театра, так грандиозно праздновавших твой юбилей и раздававших тебе за твои заслуги такую обильную хвалу [...]

Вот почему прошу дать ответ мотивированный, тогда, по крайней мере, я могу, основываясь на нем, удовлетворить неминуемое любопытство печати. Надо принять в расчет еще и то обстоятельство, что уже 27 лет нас общество знает как не посторонних друг другу людей и мой ответ: „Не знаю", — вызовет только улыбку со стороны спрашивающего [...]

Надеюсь, что ты обдумаешь хорошенько все мною сказанное и придешь к заключению, что действительно, отказываясь от выполнения взятого на себя обязательства — должна дать мотивированный письменно, а не телеграфом ответ". (З листа М. Садовського до М. З. 18 травня 1909 р. // ДМТМК України, ф. р., № 293-с.)

Червень-вересень. М. З. перебуває у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 7133, 7134.)

„Теперь я „распряглась", оставила труппу и, кажется, навсегда. Я провела такой ужасный сезон, с такими неурядицами и душевными страданиями, что вспомнить не могу о сцене, вот как! Если бы мне пришли и сказали, что „вечером сегодня вы играете", то я просила бы, чтоб меня закопали лучше живой в землю. Теперь я в своем богоспасаемом Нежине, где все тихо-мирно". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської [літо 1909 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6634.)

Липня, 3. „М. Заньковецька, зоря українського театру, останніми часами почуває себе дуже стомленою і — є чутка — наміряється через це облишити вже сцену. В літніх гастролях трупи М. Садовського, що почались з 1 іюля у Феодосії, добродійка Заньковецька не бере участи". (Рада.— 1909.— 3 лип.)

На вихід М. З. із Театру М. Садовського вплинули її особисті і творчі стосунки з М. Садовським. (Богомолець-Лазурська Н. Рукоп., с. 70.)

„[...] Характерно, що останнім ударом, який розбив подружнє життя Заньковецької і Садовського, був той факт, що Садовський образив Заньковецьку як артистку під час гри на сцені; цього вона йому не могла пробачити, і вони розійшлись". (Б. Романицький. Велетень театру // М. К. Заньковецька, с. 39.)

„[...] 1909 року, покинувши трупу Садовського, [Марія Костянтинівна] надовго переїжджає до Ніжина, де живе кілька років у власному будинку на околиці міста Магалівці. На роки 1909—1912 припадає участь [Марії Костянтинівни] у студентському драматичному гуртку. Родичі й сусіди згадують, що тоді саме в будинку [Марії Костянтинівни] весь час можна було чути співи, що на вечірках у неї бували не тільки ніжинці, а наїжджала молодь і з Києва, і з інших місць". (Пулинець О., с. 179.)

Жовтня, друга половина. М. З. гастролює у трупі Ф. Рудикова в Чернігові.

Жовтня, 22. Софія („Безталанна" І. Тобілевича). Бенефіс М. З., прощальна вистава. (ДМТМК України, ф. р., № 3807-с.)

Жовтня, 24. Про гастролі М. З. у трупі Ф. Рудикова надруковано статтю під криптонімом И. А. К. [І. Кочерга][152] в газеті „Черниговское слово":

„Если в числе светящихся точек вашего пути вы считали и те, которые зажигало для вас искусство, — вы не забудете Заньковецкой [...] В наиболее полном выражении своей деятельности Заньковецкая представляет живой синтез и оправдание малорусского театра, которому многое простится ее молитвами на высоком алтаре искусства [...] Постоянно изображая самые резкие и нередко нехудожественные проявления человеческих страстей, она умеет приводить их к гармоническому аккорду и очищать в горниле страдания [...] Да — это она и только она единственный и истинный автор вереницы кротких и страстных образов, которые она вызвала к жизни силою своего таланта, она, Заньковецкая [...] Увы — преходяще искусства актера и бесследно; уйдет она, и опускайте занавес; сложите в ящик пестро размалеванные куклы — бедные куклы, вы жили и страдали только этим неукротимым дыханием". (И. А. К. М. К. Заньковецкая // Черниговское слово.— 1909.— 24 окт.)

Листопад—грудень. М. З. перебуває у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 232.)

1910

Січня, початок. М. З. живе у Ніжині, працює з місцевими аматорами. (ДМТМК України, ф. р., № 7137.)

Січня, 8. „Журнал „Театр и искусство" подав звістку про тяжку недугу М. К. Заньковецької — славетної артистки. Ми довідалися, що звістка неправдива. Артистка живе в Ніжині і почуває себе добре". (Рада.— 1910.— 8 січ.)

Січня, 20. М. З. у Києві. (Одесские новости.— 1910.— 20 янв.)

Лютого, 13. „У Кролевці Чернігівської губернії місцевими аматорами при участі М. К. Заньковецької виставлено було п'єсу Карпенка-Карого „Наймичка". 14.II. відбудеться друга вистава, теж при участі М. К. Заньковецької". (Рада.— 1910.— 14 лют.)

Березень. М. З. лікується у Києві. „Ми довідалися з певного джерела, що Марія Костянтинівна слаба на катар горла і лічиться тепер в київських професорів. Лікарі на довгий час заборонили їй виступати на сцені". (Рада.— 1910.— 12 берез.)

Квітень—червень. М. З. у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 7138, 7139, 260.)

Квітня, 8. Помер учитель М. З. М. Кропивницький. З приводу його смерти артистка робить нотатки:

„[...] Смерть Кропивницкого отравила и пришибла меня окончательно. Мысль о нем не отходит от меня, как черные тучи ползут воспоминания о нашей общей жизни в труппе Тобилевичей [...]" (М. Заньковецкая. Нотатки, без дати // ДМТМК України, ф. р., № 7167.)

Червня, 6. М. З. їде з Ніжина в Київ. (ДМТМК України, ф. р., № 15391.)

Червня, 24. М. З. сповіщає з Ніжина Н. Богомолець-Лазурську, що 5 липня виїжджає на Кавказ лікувати руки. (ДМТМК України, ф. р., № 4288.)

Липня, 5 — серпня, перша половина. М. З. лікується на Кавказі, в Єсентуках. Зустрічається там із П. Саксаганським, веде з ним розмови з приводу створення Українського художнього театру. (Тобілевич Б., с. 312).

Серпня, 18 — листопада, перша половина. М. З. у Ніжині. Хворіє.

Жовтня, 6. М. З. пише лист-відповідь П. Саксаганському: [...] „Вернувшись с Кавказа — все это время я боролась с хворобами. Мысль о смерти не отходила от меня [...] Да и правда, жутко жить на свете, боязно. А с другой стороны подумаешь — прекрасна жизнь, сколько чудных ощущений может испытать сердце человеческое к другому, одно нехорошо — все преходяще. Я, впрочем, верю, что научатся люди беречь свои чувства и другого, поймут они, что чувство любви должно оберегаться тщательно, что нельзя, невозможно думать, что любовь все выдерживает. И вот тогда будет рай на земле, тогда перестанут люди страдать, стонать, так все будут уважать друг друга, что никому не захочется унижать и обижать другого. Теперь вот что: получила я письмо от Сабинина[153], которое и посылаю тебе. Может быть, ты напишешь ему от нас обоих". (З листа М. З. до П. Саксаганського. 6 жовтня [1910 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 1955.)

Листопада, друга половина. М. З. у Києві. (ДМТМК України, ф. р., № 100.)

Грудень. М. З. у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 95.)

Грудня, 10. О. Косач (Олена Пчілка) надсилає М. З. листа, свою книжку „Світова річ" і журнал „Рідний край", де вміщено портрет актриси. (Лист О. Косач (Олени Пчілки) до М. З. 10 грудня 1910 р. // ДМТМК України, ф. р., № 241-с.)

Грудня, 25. Учений О. Богомолець надсилає М. З. новорічну вітальну листівку. (ДМТМК України, ф. р., № 95.)

Грудня, 29. М. З. пише листа до О. Косач (Олени Пчілки): „З великою радістю я поставила б і „Світову річ" й грала б свою любиму Сашу, запросила б Вас, щоб Ви приїхали подивитись, але моя хворість не дозволяє мені сього зробить". (З листа М. З. до О. Косач (Олени Пчілки). Ніжин, 29 грудня [1910 р.] // Інститут літератури, ф. 37, од. зб. 733.)

1911

Січень—травень. М. З. у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 7142, 7143, 7144, 7145.)

Лютого, 16. П. Саксаганський у листі до М. З. із Харкова пише: „И вот, как видишь, я в Харькове. Сюда меня пригласило общество приказчиков для устройства на летний сезон украинской труппы. Цель эта меня заинтересовала уже потому, что общество хочет создать украинский театр. Это так ново, так приятно, так меня трогает, что я согласился работать за самое незначительное вознаграждение. Ведь тут хоть в гомеопатической дозе, но есть уже распространение нашего дорогого искусства, нашої мови". (З листа П. Саксаганського до М. З. 16 лютого 1911 р. // ДМТМК України, ф. р., № 10719-с.)

Травня, 14. Л. Сабінін телеграфує М. З. із Харкова: „Прошу июнь приехать пять гастролей. Репертуар, начало зависит от Вас. Сабинин". (ЦНБ, ф. III, № 51832.)

Травня, після 23. М. З. телеграфує Л. Сабініну з Ніжина в Харків: „Первый Глытай, приеду пятого, лучше Две семьи. Заньковецкая". (ЦНБ, ф. III, № 51906.)

Травня, 24. У харківських газетах друкується оповіщення про гастролі

М. З.: „С 7 июня в закрытом театре сада Тиволи начнутся гастроли талантливой малорусской артистки Марии Константиновны Заньковецкой, приглашенной Л. Р. Сабининым на 5 гастролей. За каждый выход госпожа Заньковецкая получает 200 рублей. Будут поставлены следующие пьесы: „Глытай, або ж Павук", „Лисова квитка", „Цыганка Аза", „Наймычка", „Лымеривна". Последнюю пьесу предполагается поставить в бенефис Марии Константиновны". (Южный край.— 1911.— 24 мая.)

Червня, 5. М. З. прибула до Харкова. „[...] харківський вокзал був свідком сердечної зустрічі моєї трупи з уславленою геніальною артисткою". (Сабінін Л., с. 150.)

Червня, 7—14. М. З. виступає в Харкові у трупі Л. Сабініна. (Сабінін Л., с. 150.)

Червня, 11. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З.

„Сегодня в закрытом театре сада „Тиволи" состоится бенефис М. К. Заньковецкой. Госпожа Заньковецкая получает массу приветствий и телеграмм по случаю возобновления артистической деятельности". (Южный край.— 1911.— 11 июня.)

„[...] Сім вистав з участю Марії Костянтинівни були найкращими днями в житті моєї трупи, з якою славетна артистка дуже швидко зігралася. Ми оточили її любов'ю і повагою. Вінки, квіти, подарунки були наочним доказом того, як Харків шанує і цінить свою „Марусю", якої не бачив довгі роки". (Сабінін Л., с. 150.)

Червня, кінець — липня, початок. М. З. гастролює у трупі Театру М. Садовського в Катеринославі. (Театр и искусство.— 1911.— № 22.)

Червня, кінець. М. З. звертається до групи акторів Театру М. Садовського, щоб залучити їх до трупи, яку вона організовує разом із П. Саксаганським. „Річ свою я почала так: ви мені неодноразово говорили і передавали, що коли я складу своє діло, то ви з насолодою перейдете до мене. Так ось тепер цей час настав. Я з Саксаганським думаємо з зими заснувати нове товариство, до участі в якому запрошую і вас [...]" (З листа М. З. до П. Саксаганського. 29 червня 1911 р. // Тобілевич Б., с. 215.)

Під час гастролей М. З. у Катеринославі кіноконтора „Художество" провадила зйомки фільмів „Наталка Полтавка" і „Наймичка". На головну роль у „Наталці" було запрошено М. З. Знімав фільм оператор Д. Сахненко з допомогою та під керівництвом М. Садовського. (Новини кіноекрана.— 1969.— № 2.)

Липня, кінець — серпень. М. З. лікується у Німеччині в Зальцшлірфі. (Тобілевич Б., с. 216.)

Серпня, 8. П. Саксаганський у листі до М. З. пише у справах організації театру, вважає, що восени не варто набирати трупу: важко зняти пристойне театральне приміщення, а на літо наступного року можна зняти Купецьке зібрання у Києві. Планує оголосити премію за п'єсу і поповнити таким чином репертуар новинками. (Лист П. Саксаганського до М. З. 8 серпня 1911 р. // ДМТМК України, ф. р., № 4294.)

Вересня, 1. М. З. після повернення з Німеччини пише листа П. Саксаганському: „Голубчику мій Фаня, повернувшись із Зальцшлірфа, я застала твій лист, на який і відповідаю, але пишу не сама, а диктую, болять руки [...] Мені дуже хотілося хоч перед смертю пограти з тобою". (З листа М. З. до П. Саксаганського. 1 вересня 1911 р. (Тобілевич Б., с. 216.)

Вересня, початок. П. Саксаганський у листі до М. З. із Геленджика пише, що отримав від неї вістку, запевняє, що через три місяці вона поборе хворобу і буде почуватися краще. Зазначає, що не упевнений в тому, що робота, яку їй пропонують, буде цікава. Пише, що отримав з цензури перекладену ним п'єсу „Приятелі", в якій викреслено найкращі місця. (Лист П. Саксаганського до М. З. Вересень 1911 р. // ДМТМК України, ф. р., № 10706-с.)

Жовтня, 29. У Ніжинському Народному домі йде вистава „Безталанна", поставлена драматичним гуртком під орудою М. З. (ДМТМК України, ф. р., № 11820.)

Листопада, 8—13. М. З. у Москві, 4 гастрольні вистави у трупі Д. Гайдамаки[154] в театрі Ермітаж. (Русское слово.— 1911.— 8—11 нояб.)

Листопада, 8. Софія („Безталанна" І. Тобілевича). Перший виступ. „Внешняя сторона вчерашнего спектакля напомнила доброе старое время — напряженное состояние публики перед первым выходом давно невидимой любимицы. Гром рукоплесканий, при появлении на сцене М. Заньковецкой, туш в оркестре, бегущий через весь зал к рампе капельдинер, с букетом в руках и, наконец, сыплющиеся из литерных лож на сцену билетики с надписью: „Ясне сонечко української сцени! Хай слава твоя лунає ще довгі роки". Вот обстановка вчерашнего вечера [...] Будем [...] дружно аплодировать артистке за тот очаровательный гимн женской любви, кротости, страданию, который нам спела М. К. Заньковецкая, исполнив для своего первого выхода роль отверженной жены (Софии) в пьесе „Безталанна". (Русское слово.— 1911.— 9 нояб.)

Листопада, 11. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького). Бенефіс М. З., прощальна вистава. „Конечно, были полный сбор, овации, цветы. Конечно, было чествование бенефициантки при открытом занавесе. Приветствия на малороссийском языке сказали: И. А. Алчевский[155], тенор императорской оперы, и представитель депутации малороссов, живущих в Москве [...] смотря на игру М. К. Заньковецкой хочется сказать: [...] „художник видит своим талантом. Как он это делает — это его тайна, но иногда и „для него" тайна".

Соплеменник М. К. Заньковецкой, Гоголь, начертал слова, что человек не знает многого, что знает его душа („Страшная месть"). А душа украинской артистки показала нам перлы искусства". (Русское слово.— 1911.— 12 нояб.)

Рецензент „Московских ведомостей" відзначає зміни, які відбулися в грі М. З.:

„[...] Я слышал толки о том, что госпожа Заньковецкая в последний раз выступает в Москве. Не хочется этому верить: ее талант еще в расцвете, время мало подточило его. Правда, можно заметить, что артистка както будто жалеет расходовать свой темперамент, что она играет сдержаннее и местами у нее заученность заменила порывы вдохновения, что иногда сказывается утомление. В былые годы госпожа Заньковецкая сразу входила в свою роль и вела ее одним и тем же пламенным чувством, заставляя зрителей забывать, что она играет, а не живет. Теперь она бережет себя и играет больше умом, чем сердцем. Но зато некоторые моменты ее исполнения прямо поражают, подавляют публику". (Московские ведомости.— 1911.— 17 нояб.)

Про гастролі М. З. у Москві пише у львівську газету „Неділя" Ф. Коломийченко:

„[...] Вона в повному значенні того слова загіпнотизувала увесь театр і, загіпнотизувавши, примушувала його разом з собою то кам'яніти, то плакати [...] Під час гри Заньковецької увесь театр з'єднувався в одну душу і жив тільки переживаннями артистки на сцені". (Ф. Коломийченко. Українська Дузе // Неділя.— 1911.— 10 груд.)

Листопада, 13. М. З. відвідала вечірку українського гуртка у Москві „Кобзар".

„13 ноября відбулася в Москві перша в цім сезоні вокально-музична вечірка українського музично-драматичного гуртка „Кобзар" [...] Недавні гастролі М. К. Заньковецької дуже піднесли настрій тутешніх українців [...] Через те присутність М. К. Заньковецької на вечірці так особливо приємно відчувалась всім зібранням [...] Промовляв від імені гуртка д. С. Петлюра [...] промовець підкреслив велике значення М. К. Заньковецької, як національної свідомої української артистки, і, побажавши їй ще довго сяяти і на новому українському краєвиді, — підніс свіжі квіти [...] Треба сказати, що пошана і любов до великої артистки в цей вечір доходили до культу: ловили кожне її слово, кожний рух, хотіли навіки затямити найменшу рисочку її. І як були всі задоволені, коли після концерту вкупі з молоддю весело почала танцювати і М. К. Заньковецька, оплескам не було кінця". (Рада.— 1911.— 20 листоп.)

Грудень. М. З. гастролює у Новгороді. (Театр и искусство.— 1911.— № 27.— С. 529.)

1912

Січня, 1—20. М. З. у Ніжині.

Січня, 24 — лютого, 5. М. З. гастролює у Москві у трупі Д. Гайдамаки. (Русское слово.— 1912.— Янв.—февр.)

[Січня, кінець]. П. Саксаганський у листі до М. З. у відповідь на її лист, в якому йшлося про те, що їх театру дасть матеріальну підтримку колишній севастопольський міський голова І. Твердомедов, відмовляється бути на чолі цього театру і займатися організаційною роботою: „Тільки з тобою я служив би рідному мистецтву! Але зрозумій, голубонько, що я не можу стояти на чолі. Я можу працювати для сцени: режисерувати, показувати, вчити". (Лист П. Саксаганського до М. З. [січня, кінець] 1912 р. // Тобілевич Б., с. 216—217.)

Січня, 28. Зінька („Дві сім'ї" М. Кропивницького). Бенефіс Д. Гайдамаки. (Русское слово.— 1912.— 24 янв.)

Січня, 30. Аза („Циганка Аза" М. Старицького). Благодійна вистава. (Русские ведомости.— 1912.— 29 янв.)

Лютого, 5. Тетяна („Бондарівна" І. Тобілевича). Бенефіс М. З.

„Последний спектакль М. К. Заньковецкой в „Эрмитаже" прошел среди шумных оваций по адресу артистки. Труппа г. Гайдамаки и московская украинская колония воспользовались на днях 30-летием сценической деятельности Заньковецкой и устроили ей юбилейное чествование. Во втором акте спектакля (шла „Бондарівна") были прочитаны адреса от украинского кружка „Кобзарь", от группы учащихся в Москве украинцев, от московской публики". (Русские ведомости.— 1912.— 7 февр.)

Лютий. Під час гастролей у Москві М. З. із П. Саксаганським займається справою створення українського театру.

„Московська газета „Утро России" повідомляє, що в Москву тепер завітав О. К. Саксаганський, який хоче разом із Заньковецькою заснувати в Києві Художній театр на зразок Московського Художнього театру. Співробітник „Утра России" звернувся з приводу цього до М. К. Заньковецької із запитанням:

— Яке буде завдання українського Художнього театру?

— Те ж саме, що й Московського. Наше завдання показати українській публіці на її рідній мові в художньому виконанні зразкові твори української, російської і європейської драматичної літератури і заснувать для неї гарну ідейну трупу. Багато питається, чи знайдеться у нашій літературі досить п'єс для репертуару такого театру, зі свого боку я не бачу особливих перешкод. Українська література за останні часи збагатіла на солідні драматичні твори, а з народженням Художнього, я гадаю, наші письменники стануть звертать більше уваги на рідний театр. Крім того, я не бачу ніяких перешкод виставляти нам перекладні твори. Українська мова настільки багата, що на неї можна вільно перекласти кожну класичну п'єсу. Але все це питання часу і коштів, — закінчила свою розмову госпожа Заньковецька". (Рада.— 1912.— 21 лют.)

Лютого, друга половина. М. З. у Ніжині. Працює з ніжинськими аматорами.

Лютого, 24. Ніжинським драматичним гуртком поставлено „Наймичку". М. З. — Харитина. (ДМТМК України, ф. пр., № 8236.)

Березня, 4. Українське товариство „Кобзар" у Москві в Купецькому клубі влаштувало виставу „Наталка Полтавка" з участю М. З. (Терпилиха), П. Саксаганського (Виборний), співака І. Алчевського (Петро) // Русское слово.— 1912.— 3 марта.

Березня, 11 — квітня, 8. М. З. гастролює у Петербурзі у трупі Д. Гайдамаки в театрі „Пассаж". (Петербургский листок.— 1912.— Март—апр.)

Березня, 16. Харитина („Наймичка" І. Тобілевича). Бенефіс М. З. „Наймычка" Заньковецкой, как гравюра тонкая, прекрасная, но уже пожелтевшая, ибо время, равнодушное и непреклонное, гасит яркие краски и блеклостью угасания покрывает все, чего касается, будь-то крепкий мрамор, холст, картон или нежный талант актрисы, но если угас лиризм юности, то осталась, и это навеки, трагедия страдания, нас возвышающая скорбь: „Наймычка" Заньковецкой уже не простая, обшарпанная прислуга, это от рождения осужденная на жертву наивная и святая простота, людская совесть, на белую одежду которой упал ком грязи. В „Наймычке" Заньковецкой нет перехода — сразу тоска, боль, трагедия, предопределение, краски сгущены, быт исчез, характера, как комплекта разнообразных настроений, нет и будто в малорусскую деревню, с плетнем и журавлем — пересажен постоянный, везде одинаковый шекспировский вопрос — быть или не быть? Стоит ли жить, когда невозможно слабому человеку превозмочь море зол!!" (О. Кугель // Театр и искусство.— 1912.— № 11.)

Березня, 16. М. З. дає інтерв'ю петербурзькій газеті „Биржевые ведомости". „Прекрасная артистка, звезда украинского театра, нам сказала: „Может быть, уже на днях увидит свет книга — в ней автор сделал мой сценический путь. Сценический! Но я меньше всего актриса. Вот и сейчас не потому ли так странно-неловко мне и почти тяжело говорить о себе.

Мое сценическое крещение счастливо совпало с эпохой развития идеализма; для меня и моих сверстниц театр прежде всего и после всего —

храм [...] Всей душой люблю я народ свой и его драму, и, любя, не могу не тосковать об оскудении украинской драматургии. Но обычные упреки театральной критики бьют почти мимо цели; ибо это явление в значительной степени нужно отнести за счет цензурных стеснений. Автор дает прекрасную вещь. Я бью в ладоши. Вот роль — думаю. И ликую. Но [...] карандаш цензора „прошел" по пьесе. И почти нет роли, нет пьесы [...] Сейчас мысль моя занята большими сценическими перспективами, в Москве уже почти наладились большое и увлекательное дело — открытие постоянного украинского театра. Дай Бог всяческого успеха этому начинанию. Вы спрашиваете, что переживаю я, когда выхожу на сценические подмостки. Разве можно передать это условие. Скажу лишь, что сколько бы я ни играла, — неизменно нестерпимый свет рампы, ударяя в глаза, одновременно бьет меня по нервам; мгновение, я вся холодею. Но это только коротенький момент. Далее я „вхожу в роль" и совершенно забываю, что театр загадочный сфинкс, имя которому публика [...] Оглядываясь в прошлое, я сознательно не хочу думать о том, что дали мне кулисы, ибо это почти сплошное огорчение, но с чувством любви шлю моему родному искусству привет свой, ибо в служении ему прошли самые радостные и незабвенные минуты моей жизни". (Биржевые ведомости.— 1912.— 16 марта.)

У тому ж році в Петербурзі вийшов збірник О. Колтоновської „Женские силуэты" з 16 літературними портретами найвидатніших жінок того часу. Поруч зі статтями про Софію Ковалевську, Елізу Ожешко та ін. було вміщено три статті про актрис: В. Комісаржевську, Е. Дузе і М. Заньковецьку.

Квітень—травень. М. З. у Ніжині.

Травень. К. Станіславський під час гастролей МХТ у Києві в 1912 році поділився з В. Чаговцем враженням від гри М. Заньковецької у п'єсі „Глитай, або ж Павук": „У п'єсі нагромаджено надто багато страждань і введено багато зайвих розмов і персонажів. Але задумано сильно [...] Щодо Заньковецької, то на її маленькі плечі звалено страшний тягар... Полегшити наполовину. Стало б багато краще. Але те, що зроблено, говорить про величезний талант. А головне — все своє, від початку й до кінця. Сцени сп'яніння і божевілля — потрясаючої сили. Талант винятковий, свій, національний [...] Я б сказав — істинно народний [...]" (В. Чаговець, с. 45—46.)

Червень. М. З. у Ніжині домовляється з Л. Сабініним про гастролі в Харкові. (ДМТМК України, ф. р., № 7155; ЦНБ, ф. III, № 51828.)

Червня, 1. П. Саксаганський у листі до М. З. із Єсентуків пише, що отримав її лист перед від'їздом в Єсентуки, хотів би, щоб вона приїхала в Єсентуки. (Лист П. Саксаганського до М. З. 1 червня 1912 р. // ДМТМК України, ф. р., № 10707-с.)

Липня, 10—18. Гастролі М. З. у Харкові у трупі Л. Сабініна в Театрі „Тіволі". (Южный край.— 1912.— Июль.)

Липня, 14. Зінька („Дві сім'ї" М. Кропивницького). Бенефіс М. З. (Южный край.— 1912.— 14 июля.)

Липня, 18. Ялина („Лиха іскра..." І. Тобілевича). Бенефіс Л. Сабініна. (Южный край.— 1912.— 18 июля.)

Липня, 21. У Харківському театрі „Дома рабочих" українським гуртком виставлено „Безталанну" з участю М. З. (Софія). Остання вистава М. З. у Харкові. (Южный край.— 1912.— 21 июля.)

Липень—серпень. Ще одна спроба М. З. і П. Саксаганського створити в Харкові український постійний театр. Один з організаторів театру — Товариство ім. Г. Квітки-Основ'яненка. Для театру ремонтується приміщення Зібрання прикажчиків. (Южный край.— 1912.— 11 июля.)

Серпня, 12. „По мнению Заньковецкой, в репертуар Украинского художественного театра должны войти и все новые пьесы, как оригинальные, так и переводные, вплоть до Октава Мирбо[156] и Метерлинка[157]. Мария Константиновна отстаивает также идею приема в труппу побольше молодых сил, говоря, что „начало возрождения украинской сцены должно быть делом молодой сознательной Украины". (Утро.— 1912.— 12 авг.)

Серпень. М. З. їде до Петербурґа для вирішення питання про створення українського постійного театру. (Театр и искусство.— 1912.— № 19.)

Вересень. М. З. у Ніжині. Домовляється телеграмами з Л. Сабініним про гастролі в Баку. (ЦНБ, ф. III, № 51825, 51826.)

Жовтня, 10—20. М. З. гастролює у Баку в трупі Л. Сабініна. (Сабінін Л., с. 150—151.)

Жовтня, 17. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З.

„[...] Газети заздалегідь всіма мовами почали писати про її приїзд. Бенефіс Марії Костянтинівни в п'єсі „Лимерівна" обернувся на велике культурне свято. Бенефіціантку вітали актори вірменського, тюркського, грузинського, російського театрів, а також культурно-освітні організації. В особі Марії Костівни Заньковецької вони бачили геніальну артистку, пам'ять про яку житиме серед усіх націй". (Сабінін Л., с. 150—151.)

Листопад—грудень. М. З. у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 7158; ЦНБ, ф. III, № 51837.)

1913

Січня, перша половина. М. З. у Ніжині. (ЦНБ, ф. III, № 51836; ДМТМК України, ф. р., № 7159.)

Січня, 22—27. М. З. гастролює у трупі Л. Сабініна в Ростові-на-Дону. (ЦНБ, ф. III, № 51836.)

Січня, кінець — лютого, початок. М. З. у Херсоні в трупі Б. Оршанова[158] і В. Данченка[159] на гастрольних виставах. (Замінила К. Лучицьку[160], яка захворіла) // ДМТМК України, ф. р., № 1387, 1995.)

Лютого, 11—24. М. З. у Петербурзі в трупі Є. Бораковського[161], яка значилася: „під орудою О. К. Саксаганського і при участі М. К. Заньковецької". (Сяйво.— 1913.— № 3.)

Березень — квітня, перша половина. М. З. у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 7161, 7162.)

Квітня, 15—28. М. З. і П. Саксаганський виступають у трупі Ф. Свєтлова[162] в Києві в приміщенні цирку.

Квітня, 27. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З.

„27 квітня в трупі Свєтлова бенефіс Марії Костянтинівни Заньковецької. Для свого бенефісу шановна артистка вибрала стару, всім відому п'єсу „Лимерівна". Але роль Наталі Лимерівни — це коронна роль в репертуарі Марії Костянтинівни [...], тут, більш ніж де, Марія Костянтинівна примушує глядача забувати, що перд ним артистична гра, а не справжнє життя. Так Марія Костянтинівна захоплює грою і примушує його з нею радіти, плакати, страждати. Таке високо-артистичне виконання було

і минулої суботи. Талант бенефіціантки розгортався і досягнув свого апогею в четвертій дії. Сцена частування гостей з піснею вийшла в Марії Костянтинівни з таким непідробленим реалізмом, що потрясла весь театр [...]" (Рада.— 1913.— 30 квіт.)

Травня, 3. У рецензії на гастролі трупи Ф. Свєтлова О. Олесь[163] пише про М. З.: „Вона не вміє грати „так собі" або „гарно", вона завжди грає незрівняно, і очі мимоволі стежать за кожним її рухом". (Рада.— 1913.— 3 трав.)

Травня, 7—17. М. З. і П. Саксаганський гастролюють в Катеринославі в трупі П. Прохоровича[164]. (Дніпрові хвилі.— 1913.— № 10.)

Травня, кінець — серпень. М. З. у Ніжині, займається ремонтом свого будинку. На лікування в Одесу на лиман не поїхала через хворобу мами. (ДМТМК України, ф. р., № 6611, 6612.)

Вересень—грудень. М. З. у Ніжині.

Осінь. У Київському окружному суді почалася справа М. Бейліса, якого бездоказово звинувачено у ритуальному вбивстві хлопчика. На захист М. Бейліса підписували листи представники української, російської інтеліґенції, серед них була й М. Заньковецька.

Жовтня, 10. М. З. передає Гнатові Хоткевичу[165], керівникові Гуцульського театру, 12 коштовних ювелірних прикрас, щоб він їх заклав у банку і на отримані кошти вивіз свій театр на гастролі в Україну.

„[...] Знайшлася єдина людина, що мені помогла в тім підприємстві, се була Марія Костянтинівна Заньковецька [...] низько хилю коліна й голову перед людиною, яка пішла назустріч навіть фантастичній, але рідній справі [...] Марія Костянтинівна відчула в моїх фантазіях гаряче серце, бажання щось зробити для справи, для якої й вона віддала все своє життя [...] Марія Костянтинівна побачила, що тут не ходить о зиск, що ніхто їх не шукає й не думає на них будувати свої благополучія, — і відізвалася як тільки можна найщиріше, віддавши все, що в неї було [...] І коли досі наша суспільність знала Марію Костянтинівну як велику артистку, то нехай же знають, що в цієї артистки й велика душа, що йшла назустріч рідній справі, якою б малою та справа не була і яким би безнадійним не був поворот вложених туди коштів". (Г. Хоткевич. Твори.— К.: Дніпро, 1966.— Т. 2.— С. 568—570.)

1914

Січень. М. З. у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 178.)

Січня, 11. М. З. пише листа Г. Хоткевичу про труднощі, які виникли в неї через те, що вона віддала на Гуцульський театр свої коштовності. (ДМТМК України, ф. р., № 9327.)

Лютого, 1. Поетеса Х. Алчевська[166] в листі до М. З. із Харкова просить допомогти письменниці Катрі Гриневичевій[167], яку М. З. нібито знає, і влаштувати на її користь спектакль чи вечірку. Пропонує прочитати свої вірші на цій вечірці. (Лист Х. Алчевської до М. З. 1 лютого 1914 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6542-с.)

Лютого, 20. М. З. у Києві. Домовляється з Д. Гайдамакою про майбутні гастролі: „В настоящее время я в Киеве [...] По-моему, было бы очень хорошо, если бы Вы пригласили вместе со мной на 5 и 6 неделю Саксаганского, тогда мы вместе — при полном аккорде, полонили бы петербург-

скую публику [...] Завтра еду в Нежин, т. е. додому". (З листа М. З. до Д. Гайдамаки. 20 лютого [1914 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 11584.)

Березня, 5. Гастролі М. З. і П. Саксаганського у трупі Ф. Свєтлова в театрі „Соловцов": „Дві сім'ї" М. Кропивницького. М. З. — Зінька, П. Саксаганський — Самрось. (Киевская мысль.— 1914.— 4 марта.)

Березня, 6. М. З. дає інтерв'ю газеті "Последние новости":

„Наш сотрудник посетил приехавшую в Киев М. К. Заньковецкую. Вот уже шесть месяцев, как я не играю. Болел мой зять, моя сестра, и я поехала к ним.

Уже такая моя судьба — вечно ухаживать за больными. Помню, шесть лет тому назад, когда я играла в Киеве у Садовского, тоже заболела моя сестра, и я в течение 9 месяцев вечером играла в театре, а ночевала в больнице [...] Я не думала выступать в Киеве, приехала сюда к сестре. А вот тут как раз приехал Саксаганский, стал со Светловым упрашивать меня сыграть. Ну, я и согласилась [...]" (З інтерв'ю М. З. // Последние новости.— 1914.— 6 марта.)

Березня, 16—20. М. З. у трупі Ф. Свєтлова у Проскурові. (Рада.— 1914.— 11 берез.)

Березня, двадцяті числа. М. З. у Києві.

Березня, 23. М. З. відвідала драматичний клас Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. Сфотографувалася разом із М. Старицькою і учнями біля будинку школи на вулиці Великій Підвальній, 15. (ДМТМК України, ф. ф., № 3458.)

Квітня 7—10. М. З. грає 4 вистави у трупі Ф. Свєтлова в Черкасах. (Рада.— 1914.— 1 квіт.)

Квітня, 10. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З. (Рада.— 1914.— 1 квіт.)

Квітня, 16. М. З. із трупою Ф. Свєтлова у Смілі, грає у виставі „Глитай, або ж Павук". (ДМТМК України, ф. р., № 845.)

Квітня, 20. М. З. і П. Саксаганський дають кілька вистав у Єлизаветграді.

„[...] Я только гастролирую, и то изредка. Семейные дела лишают меня возможности быть непрерывно на сцене. Из Елисаветграда я еду в Москву, а возможно и в Тулу, где дам несколько гастролей, а летом буду жить или у себя в Нежине, или за границей [...]" (Голос Юга.— 1914.— 20 апр.)

Квітня, 23—28. М. З. грає шість вистав у Москві у трупі Д. Гайдамаки в театрі „Зон". (Русское слово.— 1914.— 23—24 апр.; Рада.— 1914.— 26 квіт.)

Квітня, 24. М. З. дає інтерв'ю газеті „Раннее утро":

„Вчера в Москву приехала на гастроли украинская Дузе — Мария Константиновна Заньковецкая.

В беседе с нами М. К. Заньковецкая сказала: когда-то я мечтала играть в Москве на русском языке и даже думала перейти на русскую сцену, но свое родное властно звало к украинской сцене, ее скорбям и молитвам, — и я осталась верна своему дорогому искусству, порой примитивному и несовершенному, но все же влекущему к себе неотразимо.

Играю я большей частью в старых пьесах и только потому, что нет новых. Украинские драматурги уходят из украинства, а те, немногие, верные украинству, в силу всевозможных случайностей не видят своих творений на сцене.

Мечтали одно время о создании украинского художественного театра, были сделаны даже первые шаги, но — увы! — идеи этой никто не поддержал. Идея заглохла, но она, я твердо в это верю, возродится, и на Украине будет художественный театр. Меня не будет, но художественный театр будет". (З бесіди М. З. // Раннее утро.— 1914.— 24 апр.)

„23 апреля в Москві в театрі „Зон", де грає трупа Д. А. Гайдамаки, почалися гастролі славетної нашої артистки М. К. Заньковецької [...] „Русское слово" пише так: „Минули роки, минуло багато років. І от, знов Заньковецька, яка так мало стратила. Немає, розуміється, ілюзії молодості, але та сама щирість, те саме благородство виконання". (Рада.— 1914.— 26 квіт.)

Квітня, 28. Олена („Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького). Бенефіс М. З. і остання вистава в Москві. (Русское слово.— 1914.— 28 апр.)

Травня, початок. М. З. із трупою Д. Гайдамаки в Калузі. (Дурилін С., с. 400.)

Травня, кінець — червень. М. З. у Ніжині.

Червня, кінець — вересня, 17. М. З. у Києві. Доглядає за хворою сестрою Лідією Карнауховою. (ДМТМК України, ф. р., № 15404.)

Вересня, 14. У Києві померла старша сестра М. З. Л. Карнаухова. (ДМТМК України, ф. р., № 15404.)

Вересня, кінець — грудень. М. З. у Ніжині, працює з аматорами.

Листопада, 29. М. З. виступила в ролі Тетяни Барильченко в аматорській виставі „Суєта" І. Тобілевича. (Нежинская пчела.— 1914.— 15 дек.)

Грудня, 20. М. З. звертається до губернатора з проханням дозволити благодійні заходи на користь поранених.

„Господином Черниговским губернатором разрешено устройство в г. Нежине во время рождественских праздников кружечного сбора в пользу раненых и на нужды войны под Вашим ответственным распорядительством". (З листа повітового предводителя дворянства м. Ніжина до М. К. Заньковецької. 24 грудня 1914 р. // ДМТМК України, ф. р., № 4282.)

„На Різдвяних святках М. К. Заньковецька організувала в Ніжині хор, розучила з ним серію колядок і сама, управляючи хором, ходила з невеличкими концертами по окремих будинках, збираючи пожертву на користь поранених під час імперіалістичної війни". (Пулинець О., с. 179.)

1915

Січень. М. З. у Ніжині. М. З. і П. Саксаганський, І. Мар'яненко з Ф. Воликом організують нову українську трупу „Товариство українських акторів при участі М. К. Заньковецької і О. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка"[168]. (Василько В.[169] Щоденник, с. 30.)

Лютого, 9—13. М. З. із трупою Ф. Свєтлова в Житомирі. (Рампа и жизнь.— 1915.— № 8.— С. 14.)

Лютого, 13. Харитина („Наймичка" І. Тобілевича) // ДМТМК України, ф. р., № 9599.

Квітня, 25 — серпня, 31. М. З. у Києві в трупі І. Мар'яненка. (Василько В. Щоденник, с. 30—50.)

Квітня, 25. Збір трупи. „За десять хвилин до початку репетиції з'являється Марія Костянтинівна Заньковецька [...] Жінка середнього зросту, добре збудована, вся її постать трохи похилена вперед, рухлива, пластич-

Марія Заньковецька. 1915 р.

Хвеська – Марія Заньковецька у п'єсі „Кум-мірошник“
В. Дмитренка

но виразна, особливо кисті рук. Не стільки красива, скільки чарівна. Одухотворене бліде обличчя з великим лобом, рівний ніс з трохи розширеними ніздрями. Виразний чіткий малюнок губів з куточками, ніби потягнутими вниз. Рівні брови, високо підняті. Над усім обличчям панують великі, молоді, красиві темно-карі очі. Ах, ці очі!!. досі не можу забути її очей — молодих, гіпнотизуючих очей, яких не торкнулися її літа. Навіть тільки по очах можна було легко уявити собі молоду Заньковецьку! [...] Якось я почув від Заньковецької: „Що у вас все від емоції, що все палко, — це добре, але не поспішайте, хай слово родиться не лише з переживань, а й з думок персонажа. Що він думає, що має на увазі?“ (Василько В. Спогади, с. 138—139, 144.)

Травня, 1. М. З. — Софія, П. Саксаганський — Іван („Безталанна“ І. Тобілевича). Відкриття гастролей у приміщенні Купецького зібрання. (ДМТМК України, ф. пр., № 4582-с.)

Поет О. Олесь з приводу першого виступу Заньковецької і Саксаганського в Києві написав такі вірші:

Майові сни, майові мрії,
Щасливий день, щасливий час,
Ви знову, знову серед нас!
(Василько В. Щоденник, с. 60.)

Липня, 9. Старостина („Паливода XVIII століття“ І. Тобілевича). Бенефіс П. Саксаганського. (Василько В. Щоденник, с. 71.)

„Для бенефиса Мария Константиновна согласилась играть небольшую роль вельможной пани старостины, которая в последнем акте выходит на несколько минут на сцену. Так как для этой роли не было другой подходящей актрисы, П. Саксаганский упросил Марию Константиновну оставить ее за собой“. (Лазурський В.[170] Марія Костянтинівна Заньковецька в Одесі, с. 5—6.)

Серпня, 19. За влаштовану М. З. благодійну виставу на користь лазарету в парку „Пуща-Водиця“ їй написано лист-подяку. (ДМТМК України, ф. р., № 6447-с.)

Вересня, 1. М. З. із трупою І. Мар'яненка виїжджає до Єлизаветграда.

„Погравши 4 місяці в Києві, наша трупа під час страшенної паніки виїхала в Єлизаветград“. (Василько В. Щоденник, с. 82.)

Вересня, 2—30. М. З. із трупою І. Мар'яненка в Єлизаветграді. (Василько В., Щоденник, с. 82.)

Вересня, 2—17. М. З. не грає через хворобу і тому, що не прийшов до Єлизаветграда вагон із костюмами. (Голос Юга.— 1915.— 19 сент.)

Вересня, 23. Наталя („Лимерівна“ Панаса Мирного).

„Сьогодні в нас ішла „Лимерівна“. Я був вільний і дивився акти з публіки, любувався нашою незрівняною М. К. [Марією Костянтинівною]. Такої художньої гри я не бачив ніколи і не побачу“. (З листа С. Шендрика[171] до Є. Малєєвої. 23 вересня 1915 р. Архів В. Зуца.)

Жовтня, 1 — грудня, 31. М. З. із трупою І. Мар'яненка в Одесі в театрі „Гармонія“. (Лазурський В. // ДМТМК України, ф. р., ф. пр.)

Жовтня, 6. М. З. удома в подружжя Лазурських. Професор філології В. Лазурський робить записи бесід із М. З. про мистецтво театру і про перебування актриси в Одесі. „[...] Обедала у нас М. К. [Мария Константиновна]. Я спросил у нее: правда ли, что „Бесталанная“ создана на нее и Садовского. Она рассказала следующее: Карпенко-Карый написал эту пье-

су, имея в виду М. К. [Марию Константиновну] в роли коварной кокетки Варьки. Познакомившись с пьесой, М. К. [Мария Константиновна] решительно заявила, что будет играть кроткую Софию. Автор думал, что эта роль незначительна и ее может исполнить второстепенная актриса. Таким образом трагический образ Софии создан Заньковецкой не по плану автора, а вполне самостоятельно, причем она изменила роль [...] Расспрашивали ее, каких знаменитых артисток она ценит. Савину в ролях кокеток находит превосходной. О. Комисаржевской говорит, что она бывала однообразной. Очень хвалила Ермолову[172] в какой-то пьесе, в которой она играла самую обыкновенную женщину [...] Сарру Бернар с ее гортанным голосом не переносит, ближе всех понимала Дузе". (Лазурський В., с. 1.)

Жовтня, 22. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). В. Лазурський записує:

„М. К. [Мария Константиновна] любит роль Лимерівни (Панаса Мирного), так как, по ее словам, это единственная трагическая роль в малорусском репертуаре. Вероятно, она чувствует саму себя в таком положении: девушка выдана за нелюбимого. Всю жизнь она любила и продолжает любить одного и об этом не стыдится и не боится заявить целому свету; в „Лимерівні" есть смелость, дерзость, остроумие. Конечно, в роли все эти качества всего лишь намечены. Но М. К. [Мария Константиновна] из глечика делает вазу. Я не помню, когда был так взволнован в театре, как после этой пьесы. Слезы текли в последнем акте, слезы текли, когда мы возвращались домой. Нельзя сказать, чтобы это были слезы сострадания к судьбе Лимерівни, это скорее слезы эстетического волнения от прекрасной игры. В этой роли тоже были переделки Марии Константиновны. Она рассказывает, что часто переделывает текст по-своему: выбрасывает фразы, переставляет их. Это не каприз минуты, и не случайность или небрежность. Каждую роль она обдумывает и изучает. Положение действующего лица, смену его настроения она обдумывает умом". (Лазурський В., с. 1—2.)

Жовтня, 28. М. З. і П. Саксаганський на обіді в Лазурських. Продовження бесід про мистецтво: „У Марии Константиновны есть свои приметы и суеверия, свойственные всем актрисам и особенно актерам. В уборную она всегда приносит с собой образок Иоана-воина, кладет его на столик и крестится перед тем, как одеваться". (Лазурський В., с. 3.)

Жовтня, 31. М. З. увечері була в Лазурських, розмовляли про театр, закулісне життя: „Что ж там хорошего за кулисами? Никогда за всю свою жизнь она не бегала за кулисы. Как ей нравились Дузе, Муне-Сюлли! Как она восхищалась их игрой, а не подумала просить, чтобы с ними познакомили. Кулисы способны только отравлять радость от искусства. Когда она в Елисаветграде в первый раз познакомилась с кулисами, ей актрисы подсунули белила, от которых у нее произошло заражение кожи на лице. В Одессе ей подсыпали битого стекла за кулисами, когда ей нужно было падать со сцены. Сыграешь удачно что-нибудь, тебя вызывают; разгоряченная, счастливая, с блестящими глазами вбежишь за кулисы — и вдруг бросят лопатой грязи; все отравят; станешь разбирать: отчего? почему? — говорят: сплетнями занимаешься.

По поводу недавней постановки „Брехни" Винниченка[173] я заговорил о том, что сплошной украинский язык — для бытовой пьесы, для интеллигентного класса — неестественен. Мария Константиновна горячо стала

мне возражать, что язык в украинской пьесе должен быть сплошь украинским; что, например, в семье профессора Стешенка[174] говорят все таким языком". (Лазурський В., с. 4.)

Листопада, 15. Катря („Не так склалося, як жадалося" М. Старицького). Бенефіс М. З. „Всю эту наивную красоту и прелесть украинской сцены воплотила в себе ее „ясная зіронька" — М. К. Заньковецкая. Нет слов — индивидуальные данные актрисы: ее глубокая женственность, отражающаяся и в переливах ее гибкого, трепетного голоса, и в грациозных жестах, и в тысяче других мелких движений; искренность ее переживаний, сказывающаяся натуральными слезами и тяжелым, женским горем, глядящим на нас из ее глубоких глаз, и ее способность откликаться сердцем на все человеческое обеспечила бы ей на всякой сцене славу и любовь. Но именно в украинской рамке все это душевное богатство актрисы находит свой естественный фон". (Н. Богомолец-Лазурская // Одесский листок.— 1915.— 20 нояб.)

„Мария Константиновна всегда великолепно выражает горе покинутой и опозоренной женщины. Ни одна актриса не сделает из заурядной роли Катри[175] то, что делает она к концу 5-го акта: все в зале были захвачены, покорены. Удивительное дело! Когда я плачу над умирающей на сцене Марией Константиновной, когда слезы продолжают выступать дорогой из театра домой, на другой день при воспоминании о вчерашнем захвате стихийным талантом — никогда не присоединяется к этому чувство тяжести, боли, расстройства. Напротив! Слезы от игры Заньковецкой действуют как грозовой дождь, очищающий воздух и омывающий землю. Пережитое художественное волнение обновляет душу, делает ее сильнее, бодрее. Не это ли действие высоко-трагического, которое Аристотель назвал таинственным словом [катарсис]. Игра Заньковецкой — поразительный пример. Страдания на сцене вызывают у зрителей слезы, которые не расстраивают, а укрепляют душу". (Лазурський В., с. 7.)

Грудня, 11. Бесіди В. Лазурського з М. З.: „Рассказала, как она разучивает роли. У Кропивницкого делали так: новую пьесу читали вслух при всех участниках; потом вместе по ролям. Когда смысл целого был ясен, она выучивала роль быстро наизусть. Никогда не учила вслух, никогда не позировала перед зеркалом, учила про себя, но свой голос слышала и про себя его смягчала, усиливала. Положение на сцене, жесты определяла для себя на читке". (Лазурський В., с. 8.)

Грудня, 15. Лідія Костянтинівна („Огненний змій" Л. Яновської). В перший раз:

„[...] Поставили драму Яновской „Огненный змей" [...] Пьеса подлинного происшествия. Роль — мало благодарна, хотя лучшая в пьесе. Четыре акта нужно скрывать свои чувства. Ни одного сильного монолога. Тем не менее Мария Константиновна так любит Яновскую и так не избалована репертуаром, что охотно играет эту роль. Молчаливые муки жены, оскорбленной изменой мужа, она переживает так глубоко, что у ней сами текут слезы на сцене, а в уборной она доплакивает [...]" (Лазурський В., с. 9.)

„[...] Марії Костянтинівні треба було вкоротити віку своїй героїні Лідії Костянтинівні з „Огненного змія" якоюсь отрутою [...] Заньковецька шукала зустрічі з знайомими лікарями, щоб довідатись докладно, як діє на організм саме така отрута [...] Що мене страшенно вразило на виставі, — це повна відсутність натуралістичних деталей у сцені смерти. Все прояснe-

но, перетворене генієм актриси, а не скопійоване з життя. Виявляється, розмови з лікарями були потрібні Марії Костянтинівні не для натуралістичного відтворення смерти, а щоб краще пізнати, вірно відчути і пережити таку смерть [...] Насамперед — [...] віра, що вона умирає, велика сила входження в стан дійової особи. Велику силу мав ритм мови умираючої. Переривчастим і спадаючим ритмом цієї сцени Марія Костянтинівна передавала процес умирання. З пластичних засобів — міміка і жест, головним чином очі і одна рука, точніше — кисть руки: вона промовляла більше й виразніше за інші елементи. Все глибоко переконливо, художньо майстерно. Ніякої фізіології, ніякого натуралізму [...]" (В. Василько. Правда мистецтва // Вінок.— С. 116.)

Грудня, 20. Маруся („Маруся Богуславка" М. Старицького) // ДМТМК України, ф. пр., № 4346-с.

„Шла „Маруся Богуславка". У. Марии Константиновны отличные турецкие костюмы для жены Гирея. Один костюм сделан по рисунку художника Святославского и стоит 250 руб. На украинской сцене такая роскошь редка". (Лазурський В., с. 9.)

1916

Січня, 1 — лютого, 23. Продовження гастролей в Одесі.

Січня, 15. „15 січня одбулось „історичне засідання" нашого товариства, на якому п. Заньковецька і д. Саксаганський офіціально заявили, що служать у трупі тілько до 1 травня 1916 року". (Василько В. Щоденник, с. 84.)

Лютого, 8. „[...] 8 лютого за кулісами вперше всі почули, що п. Заньковецька набирає нову трупу, і кажуть, що питала кожного, де він буде служити: чи у трупі Заньковецької, чи зостається у Мар'яненка. Майже всі зостаються, відходять тільки Романицький, Нінковський і кілька хористок [...]" (Василько В. Щоденник, с. 85.)

Лютого, 29 — квітня, 17. М. З. у трупі І. Мар'яненка в Києві у Другому міському театрі. (Киевский театральный курьер.— 1916.— Февр.— апр.)

Квітня, десяті числа. М. З. у листі до подруги В. Сапєжко[176] пише:

„Мы заканчиваем 17 апреля и на 4 спектакля меня везут в Бердичев — чтобы было чем заплатить труппе до мая". (З листа М. З. до В. Сапєжко (десяті числа квітня 1916 р.) // ДМТМК України, ф. р., № 15390.)

Квітня, 12. „Ни на какие лиманы я не поеду — неоткуда семьсот рублей взять, буду жить в Нежине и играть, т. к. наши артельщики сняли Нежинский театр и труппу набрали. Саксаганский тоже принимает участие". (З листа М. З. до Н. Лазурської. 12 квітня 1916 р. // ДМТМК України, ф. р., № 7346.)

Квітня, 19—24. М. З. із трупою І. Мар'яненка гастролює у Бердичеві. (Южное слово.— 1916.— 13 апр.)

Травня, 8. М. З. і П. Саксаганський гастролюють у Ніжині з власною трупою — „Товариство українських артистів при участі М. К. Заньковецької та О. К. Саксаганського".

„Почав театр сезон у м. Ніжині на батьківщині Марії Костянтинівни. До театру з'їжджалися виключно молодь [...] Марія Костянтинівна прийняла всіх акторів дуже добре, як мати, до якої приїхали на відпускний час сини та дочки. Всіх Марія Костянтинівна обласкала, турбувалася, щоб всі

мали кімнати [...] Можна сказати, це була школа для молодого покоління [...] Заньковецька улаштувала виставу, і не одну, на користь солдатів, щоб полегшить їх важке становище. Вона сама, тоді вже літня жінка, ходила і на виручені гроші купляла те, в чому солдати мали потребу". (В. Цисінський[177]. Мої спогади // ДМТМК України, ф. р., № 10544.)

Літо. М. З. живе в Ніжині. Виїжджає на гастролі з власною трупою до Єлизаветграда, Кременчука, Кривого Рогу. (В. Цисінський. Мої спогади // ДМТМК України, ф. р., № 10544.)

Червня, 23. П. Саксаганський у листі до М. З. із села Камишеватого картає актрису за те, що вона не написала йому листа про театральні справи. (Лист П. Саксаганського до М. З. 23 червня 1916 р. // ДМТМК України, ф. р., № 10702-с.)

Вересня, 1 — грудня, 31. М. З. і П. Саксаганський з власною трупою виступають в Одесі в Новому театрі й театрі „Колізей". Нові ролі: Мати („По той бік казки" Єфимовича, 10.IX.); Олена Іванівна („Шантрапа" П. Саксаганського, 17.XI.); Мати („Тарас Бульба" за М. Гоголем, 2.XII.) // Одесский листок.— 1916.— Сент.—дек.

Жовтня, 28. Наталя („Лимерівна" Панаса Мирного). Бенефіс М. З.

„Сегодня, 28 октября, — бенефис М. К. Заньковецкой. В этом сезоне М. К. Заньковецкая выступила во главе совсем молодой труппы, которая любовно окружила ее, как жаждующие знания ученики окружают талантливого учителя.

М. К. Заньковецкая — артистка, которой по справедливости могла бы гордиться не только Украина, не только Россия, но вся Европа; артистка, разностороннему дарованию которой нет равной. И такую артистку мы не умеем обставить, как она того заслуживает, не умеем беречь ее, не умеем держать в культурном центре, невольно обрекая ее на вечное скитание [...]" (Богомолец-Лазурская Н. Синяя птица // Одесский листок.— 1916.— 28 окт.)

Листопада, 17. Олена Іванівна („Шантрапа" П. Саксаганського). Бенефіс П. Саксаганського. (Одесский листок.— 1916.— 18 окт.)

Грудня, 2. В. Лазурський робить запис про приміщення, в яке перейшла трупа, і про нову роль М. З.:

„В большом деревянном сарае, называемом „Колизеем" [...] приютилась труппа, за неимением другого помещения. Публика сидит в [...] пальто и калошах [...] В бенефис Запорожца[178] идет „Тарас Бульба" [...] Мария Константиновна играет роль матери Остапа и Андрея. Роль у нее маленькая [...], слабенькая, сравнительно с могучим и нежным гоголевским текстом [...] И она сама сочиняет себе роль. Собственными каракулями, написанными перекривленными от подагры пальцами, написала себе монолог. Когда она прочитала его над спящим Андреем, особенно когда она стонущим, нутряным голосом произнесла последние слова благословения, многие плакали; я чувствовал, что из-под бинокля льются слезы на мое пальто. В зале много офицеров, солдат, матросов. Все понимают правдивость этой актрисы, все ее ценят". (Лазурський В., с. 20.)

1917

Січня, 1 — лютого, 14. Продовження гастролей в Одесі. Нова роль — Катерина („Страшна помста" С. Черкасенка за М. Гоголем, 7.II.) // Одесский листок.— 1917.— Янв.—февр.

Лютого, 7. Катерина („Страшна помста" С. Черкасенка за М. Гоголем). В перший раз.

„Обставляется пьеса очень тщательно: новые костюмы, свеженаписанные декорации по макетам местного художника П. Ф. Шварца, мягкими, женственными штрихами обрисовала госпожа Заньковецкая образ Катерины, любящей жены и нежной матери. С большим подъемом провела она полный драматизма эпизод над трупом мужа. Ее крики, отчаянье, ее пение и пляска, лишившейся рассудка женщины, непередаваемы, они свойственны только ее громадному драматическому темпераменту. Артистка еще полна творческих сил". (Одесский листок.— 1917.— 8 февр.)

Лютого, кінець — березня, перша половина. М. З. у Ніжині.

Березня, 23 — квітня, 15. М. З. зі своєю трупою у Миколаєві. (Николаевская газета.— 1917.— Март—апр.)

М. З. живе в Миколаєві в родині театрального костюмера П. Містергазі. Із спогадів його онука про побут М. З. у Миколаєві:

„Очень любила слушать граммофон и беседовать с нами. Меня заставляла рисовать ей акварелью цветы, и рисунки забирала себе. Была чарующая, всегда веселая, жизнерадостная. Я никак не мог представить себе, что такой веселый человек, танцующий мачиш кругом стола под граммофон, на сцене может быть такой трогательной и так показать внутреннюю боль и горечь недоли". (М. Мистергази. Встречи с М. Заньковецкой // ДМТМК України, ф. р., № 8619.)

Квітня, друга половина — травня, перша половина. М. З. зі своєю трупою у Херсоні. (ДМТМК України, ф. р., № 6600.)

Травня, друга половина — червня, перша половина. М. З. зі своєю трупою в Олександрівську. (ДМТМК України, ф. р., № 6600.)

Червня, друга половина. М. З. зі своєю трупою у Кривому Розі. (ДМТМК України, ф. р., № 6600.)

Липень. М. З. у Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 6600.)

Серпень. М. З. зі своєю трупою у Кременчуці.

Серпня, 5. М. З. пише листа до Н. Богомолець-Лазурської про своє гастрольне життя: „[...] Теперь такие времена, что не только письма, но даже люди затеряться могут. Я лично чуть-чуть не потерялась, возвращаясь из Нежина в Кременчуг: как налезли „товарищи" с сундуками, с бебехами (в 1-й класс), так ни назад, ни вперед. Это было в Бахмаче. Мне нужно было пересесть в поезд на Кременчуг, а выйти нельзя ни в одни двери. Чуть не задавили при моем желании выйти из вагона. И задавили бы, если бы не какой-то господин выхватил меня на руки, как перышко, и передал меня носильщику в окно. И вся публика вылазила потом в окно. Много я путешествовала на своем веку, но такого ада я раньше не видела. В настоящее время я тут, в Кременчуге, думаю доиграть тут до сентября. Мы такого навидались и натерпелись от бесшабашной свободы! [...] Если еще долго будут продолжаться чтение лекций и устройство митингов в театрах, то не только без штанов, но даже и без голов останемся". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 5 серпня 1917 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6600.)

Серпня, 6. У Козельці засноване Літературно-артистичне товариство ім. М. К. Заньковецької. (Пулинець О., с. 180.)

Вересень. М. З. зі своєю трупою у Полтаві (Національному театрі) і Ромнах. Нові ролі: Ольга („В старім гнізді" С. Черкасенка); мати („Не спі-

вайте, півні, не вменшайте ночі" С. Васильченка). (Б. Романицький. Про геніальну артистку // Вінок.— С. 92.)

Вересня, 20. М. З. приїжджає до Ніжина з Полтави через хворобу матері. (ДМТМК України, ф. р., № 6602-с.)

Жовтня, 11. М. З. пише листа до Н. Богомолець-Лазурської:

„Я в Нежине уже третью неделю. Сижу в комнате мамы, над ее постелью. Мама борется со смертью, прощаясь с землей. Доктор говорит, что болезни нет, а изжился организм. А между тем, мама очень страдает, задыхается, силится подняться, просит воздуху. Я, глядя на нее, страдаю и физически, и нравственно: 14 ночей не сплю. Нет, что ни говори, а Мурка твоя несчастливая. Конечно, странно говорить в мои годы о том, что я после смерти мамы остаюсь одна, но оно так: я — одна". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 11 жовтня 1917 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6602.)

Листопада, 6. Померла мати М. З. — Марія Василівна Адасовська.

„Восени 1917 року Марію Костянтинівну викликали в Ніжин: мати її була при смерті. Марія Костянтинівна, що палко любила свою матір, до самозабуття ходила за старенькою. У листопаді Марії Василівни не стало. Марія Костянтинівна була дуже приголомшена горем. Вона казала, що зі смертю матері відчула себе зовсім самотньою... Під час неминучих клопотів, пов'язаних з хворобою і смертю матері, Марія Костянтинівна не береглася, і в день похорону, що відбувався в Ніжині, злягла сама в щонайжорстокішій гарячці. Лікарі визначили крупозне запалення легенів. Гірш за все було те, що у хворої з'явилася повна відраза до життя: вона відмовлялася приймати їжу і будь-яку медичну допомогу, зривала з голови лід, відкидала ліки. Родичі і друзі були в розпачі. Нарешті лікарі вирішили запросити психіатра. Той визначив найсильнішу істерію, що робило становище хворої ще тяжчим. Надії на одуження було дуже мало". (Богомолець-Лазурська Н., с. 59.)

Листопада, 30. Н. Богомолець-Лазурська в газеті „Одесский листок", № 289 з нагоди 35-річчя акторської діяльности М. З. публікує статтю „Юбилей М. К. Заньковецкой". (Одесский листок.— 1917.— 30 нояб.— № 289.)

Грудня, 3. Газета „Одесский листок", № 291 сповістила про перше засідання Товариства ім. М. К. Заньковецької.

Грудня, 13. М. З. у Ніжині, хворіє, пише листа до Н. Богомолець-Лазурської: „Плохо мне было уже так, что не знаю, как и выскочила. Простудилась на похоронах мамы и схватила крупозное воспаление легких. Я целый месяц была полоумная, ничего не понимала, ничего не сознавала, даже не узнавала своей комнаты. Вот несколько дней, как я начала понимать, где я и кто со мной". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 13 грудня 1917 р. // ДМТМК України, ф. р., № 7354.)

Грудня, 30. М. З. пише листа до Н. Богомолець-Лазурської:

„[...] Вот после семинедельной лежки я, наконец, встала, но ходить не могу — ноги не носят, и вообще так себя плохо чувствую, что, кажется, я никогда не поправлюсь и скоро умру [...] приезжал Боря Романицкий[179], первый раз — я не помню, т. к. была в бессознательном состоянии, во второй раз — он приехал 22 декабря — это был первый день моего вставания. Он приехал проведать мамашу и прочитать роль Дорошенка[180] в пьесе „Останній сніп"[181] — старого запорожца. Насколько была в силе, по-

могла ему, не знаю, как он справится с ними. Боря поел с нами кутью и уехал на вокзал. Как он сыграл эти роли, еще сведений не имею. От души желаю, чтобы он сыграл их хорошо, он большой труженик и хорошо ко мне относится [...]" (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 30 грудня 1917 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6601-с.)

1918

Січень—червень. М. З. живе в Ніжині. (ДМТМК України, ф. р., № 7356, 6607.)

Весна. М. З. у листі до Н. Богомолець-Лазурської оповідає, як вона хворіла, і цікавиться можливістю організації в Одесі національного театру. (Лист М. З. до Н. Богомолець-Лазурської [весна 1918 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 7356.)

У відповіді на лист Лазурських М. З. пише, що не зовсім одужала і не може поїхати в Одесу, щоб влаштувати театральні справи: „[...] Романицкий приезжал проведать меня с поручением от Просвиты Полтавской, не могу ли я сыграть хоть пять спектаклей у них. Увидевши меня, какой я имею вид, что об игре и думать нечего, пробыл два дня и уехал [...] Доктора посылают меня или на берег моря, или в сосновый лес на целое лето, так как я сильно кашляю. Буду, верно, сидеть в Нежине и кашлять. Невесело живется, и скучно, и грустно, и никого близких у меня нет тут [...] Дом свой весь отдала в наем, оставила себе только две комнаты и кухню — жизнь кусается, а заработать вряд ли я скоро смогу". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської [весна 1918 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6607.)

Травня, 24. П. Саксаганський запрошує М. З. до Києва в Національний театр, який пізніше став називатись Державним народним театром.

„Люба сестро. Колись я помагав тобі, — поможи тепер мені. Тобі, мабуть, відомо, що мене хочуть вибрати директором Національного театру. Хотів би бачити тебе на кону цего театру... Ти будеш як ценз для театру і як зразок артистам. Мені треба зараз мати від тебе згоду". (З листа П. Саксаганського до М. З. 24 травня 1918 р. // ДМТМК України, ф. р., № 10709.)

Травня, 28. М. З. у листі до Н. Богомолець-Лазурської пише про надання їй пенсії:

„Мне было очень приятно узнать о том, что Держава Українська „спромоглась" (как ты говоришь) оценить мою работу и назначила пенсию, но не понимаю, кому я должна быть благодарна таким деликатным сообщением в газетах, какие я с горечью и обидой прочитала: „Дамо, мовляв, їй пенсію, бо вона занадто в скрутному становищі, їсти майже нічого та ще й через те, що престарілий вік!?. Неужели об этом необходимо было выгукивать, при том еще так гиперболично?!! Да еще и не знаю, прийдется ли мне получать эту пенсию, так как я получила приглашение в Державный Киевский театр". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 28 травня 1918 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6603.)

Червня, перша половина. У Ніжині виступає українська трупа під орудою М. З. (колектив молодих аматорів, з якими актриса виступала 1917 року). У виставах трупи беруть участь ніжинські аматори. (ДМТМК України, ф. пр., № 8239.)

Червня, 11. Тетяна („Суєта" І. Тобілевича) // ДМТМК України, ф. пр., № 8239.

Липня, 2. М. З. виїжджає в Одесу на лікування. З листа до Н. Богомолець-Лазурської:

„[...] второго июля я выезжаю из Нежина. Заезжаю в Киев добыть билеты до Одессы, — и в тот же день забастовка! Я застряла у Володи Карнаухова [...] опять недомогание и опять доктора. Они преподнесли мне, что в Одессу ехать нельзя, там жарко и для моего сердца не полезно, ванн принимать тоже нельзя [...] пришлось покориться“. (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської [середина вересня 1918 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 66106.)

Липень—серпень. М. З. у Києві. (ДМТМК України, ф. р., № 6610-с.)

Серпня, 7. Письменник В. Самійленко[182] в листі до М. З. із Києва просить актрису повернути йому рукопис його п'єси „Чураївна“, тому, що він хоче її надрукувати. (Лист В. Самійленка до М. З. 7 червня 1918 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6541-с.)

Вересня, 1. Відкрився Державний народний театр на чолі з П. Саксаганським з участю М. З. у приміщенні Троїцького народного дому. Перша вистава — „Наталка Полтавка“. М. З. — Терпилиха. (Театральная жизнь.— 1918.— № 24.— С. 18.)

„[...] Игра П. Саксаганского (Выборный) и М. Заньковецкой производила ни с чем несравнимое впечатление благородной старины, драгоценных реликвий. Избитая, истерзанная театрами „Наталка Полтавка“, всеми заученная напамять, жила в этих ролях в блестках юмора г. Саксаганского и в мелодраматическом драматизме М. К. Заньковецкой“. (Зритель.— 1918.— 17 сент.)

Вересня, середина. М. З. у листі до Н. Богомолець-Лазурської описує своє театральне життя: „[...] И вот я служу, не скажу чтоб я чувствовала себя хорошо [...] Правда, обещали, что буду играть только два раза в месяц. Но это пишется, а выговаривается иначе, я здесь в течение двух недель уже сыграла четыре раза, конечно, новые роли: так своих молоденьких уже не играю. Живу у Володи Карнаухова, в квартире покойной Лиды[183]. Так как в Киеве нет квартир ни за какие деньги, то бедные державные актеры имеют право жить или на улице или в пространстве, а так как каждой матери жаль своих детей, то я забрала своих к себе и живем мы все коммуною: Боря[184] со своим братом, Митя[185], Таня Садовская[186] с мужем[187] и Третьяков[188]. Ходим вместе на репетиции, устаем адски, так как четыре конца в день составляет 8 верст. Сынки хотят сделать коляску, сами мамашу будут возить: и дешево, и оригинально“. (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської [середина вересня 1918 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6610-с.)

Жовтень. У Державному народному театрі поставлена вистава за п'єсою Л. Старицької-Черняхівської „Гетьман Дорошенко“: „Госпоже Заньковецкой досталось в пьесе две роли: фантастической женщины в белом, олицетворяющей Украину, и матери Дорошенка. Гетьман Дорошенко — Романицкий“. (Театральная жизнь.— 1918.— № 26.— С. 12—13.)

Жовтня, 15. М. З. у листі до подружжя Лазурських пише про стан театральної справи в Києві, про київські театри, які ведуть боротьбу між собою за театральні приміщення: „[...] начинается выживание нас из Народного дома. Не стесняясь в способах, например, лай в приятельской газете — разносили всю труппу, мало этого, написали пасквильную статью, которую ни одна газета не согласилась напечатать, тогда они статью эту

выпустили отдельной брошюрой, где меня и Саксаганского и всех облили помоями. Брошюра эта продавалась в театре г. Садовского [...] Вот уже несколько спектаклей не получаем анонимных писем, которые раньше нам перед спектаклем присылали за кулисы, даже с огурцами и очаровательными обращениями: „Чу-чу, свинота! Геть старі ганчірки з державного театру". Конечно, ни я, ни Саксаганский таких приветствий за все свое пребывание на сцене не получали". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 15 жовтня [1918 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6605.)

Кінець року. М. З. із режисером Державного драматичного театру О. Загаровим[189] репетирує роль Фру Альвінг у „Примарах" Г. Ібсена.

„Фру Альвінг Марія Костянтинівна так і не зіграла, хоч готувала цю роль із режисером О. Л. Загаровим, який кілька разів для цього приїздив до Марії Костянтинівни на квартиру [...] У мене залишилося дуже велике враження від програвання Заньковецькою дома окремих кусків цієї ролі: велика материнська і жіноча жертвенність фру Альвінг, її безмежна і якась скорботно-кровоточаща любов до сина, велика внутрішня сила цієї жінки, яка живе ніби подвійним планом своєї змученої душі. Так пригадується Заньковецька в цій ролі. Чому спектакль не був зіграний — не пам'ятаю. Здається, через хворобу Марії Костянтинівни". (З листа Б. Романицького до С. Дуриліна // Дурилін С., с. 439.)

Грудень. М. З. створила образ матері у виставі „Уріель Акоста" К. Гуцкова: „ У нас был Антонович[190] опять и говорил, что Вы ставите „Разбойников" и „Акосту" и что „Разбойники" шли отлично, а „Акосту" он еще не видал, но слыхал, что ты восхитительна, в чем я не сомневаюсь, конечно". (З листа Н. Богомолець-Лазурської до М. З. 22 грудня 1918 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6830.)

Грудня, 21. У Київському оперному театрі на честь Директорії відбулось свято визволення України. М. З. грає Терпилиху в „Наталці Полтавці": „Публіка зробила надзвичайно гучну і бурхливу овацію Винниченку і Петлюрі, який приїхав до театру. В короткій, але дуже сильній промові Людмила Старицька-Черняхівська зазначила урочистість того моменту, що переживає Україна [...] На сцені друга дія „Наталки Полтавки". Перед публікою у ролі Терпилихи Марія Заньковецька, геніальна українська актриса, яка в час найлютішої реакції була сонцем нашого національного життя, проміння якого ворогів наших примушувало признати, що живе український народ". (Відродження.— 1918.— 22 груд.)

1919

Січень—травень. М. З. працює у Державному народному театрі. (Театр.— 1919.— № 1—10.)

Червня, 8. Н. Богомолець-Лазурська у своєму листі повідомляє М. З.: „Теперь мы ближе познакомились с твоим большим поклонником — писателем Буниным[191]. Мне приятно, что так много людей знают и любят мою Мурочку [...]" (З листа Н. Богомолець-Лазурської до М. З. 8 червня [1919 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6933.)

Літо. М. З. відвідує іспит у Хореографічній студії М. Мордкіна[192]. „[...] Входить Марія Костянтинівна. Усі встають, вітають артистку. Мордкін запрошує її до президії. Заньковецька дякує і каже, що вона посидить разом з молоддю [...] Кожному пропонується одне і те ж завдання — мімічно відоб-

разити стани — Радості, Відчаю, Жаху та Конвульсій [...] І от, коли уже всі пройшли іспит, підводиться Марія Костянтинівна і просить дозволу їй витримати іспит [...] Заньковецька [...] одійшла в куток. Стала спиною до глядачів, зосередилась і, коли повернулася і пішла на присутніх з простягнутими руками, всі побачили таку невимовну радість, що мимохідь і самі відчули цей стан [...] Заньковецька повернулась в бік і відтворила жах так, що дехто з дівчат зойкнув. Потім, ніби щось угледівши в залі, з невимовним жахом відступила назад. Треба було на власні очі бачити всю міць її могутньої сили виразу цієї емоції. А коли Марія Костянтинівна відтворила конвульсію, з деякими сталася істерика [...] Ось у кого нам треба вчитися!", — закінчив Мордкін свою промову". (В. Василько. Спогади, с. 297—298.)

Грудня, 26. „Вечерняя газета Роста" повідомила, що у трупі українського театру (Троїцький народний дім) з „великим художнім і матеріальним успіхом" виступає М. З.

1920

Січень—червень. М. З. працює у Києві в Державному народному театрі.

Липня, 25. У театрі Бергоньє святкують День українського актора, йде вистава „Наталка Полтавка". М. З. — Терпилиха. Весь прибуток від вистави пішов на поновлення фонду М. З. (ДМТМК України, ф. р., № 2364.)

1921

Січень. М. З. хворіє на тиф. (ДМТМК України, ф. р., № 1917).

Січня, 27. М. З. на вимогу адміністрації пише „коротку біографію артистки Державного народного театру Марії Костянтинівни Заньковецької": „Ніколи не приходилось писати нічого про себе, а через те не знаю, з чого й почати. Почну з того, що зараз я ще не зовсім поправилась після перенесеного тифу, який так мене ослабив, що ледве держу олівець у тремтячих руках, а через те буду писати коротко з того, що найбільш пам'ятне [...] На превеликий жаль, при багатьох змінах влади за останні часи, потроху кожного разу, зовсім пограблено мій будинок в м. Ніжині, де хоронились всі мої речі [...]

[...] Говорилось багацько, а ще більше писалось, що ніби я являюсь творцем української народної драми. Не знаю: з боку видніше, а самій про себе якось не приходиться писати, ніяково й недогідно [...] Зараз состою на посаді артистки амплуа комедійних і драматичних старух, на яке перейшла з 1918 р.

Писати подробиці всього свого перебування за 38 майже років на сцені, на українській сцені, до якої сильні миру звертались то з лагідною ухмилкою, то з демонською злобою і презирством на устах, — про сльози й радості, в залежності від того і т. п. — про все це писати прийшлось би досить довго і багато, на що в мене нема сил. Та й нащо копатись у тім, що давно похоронено. Хай собі спить тихим сном. З глибоким сумом і образою навіть приходиться запитати: невже забуто у себе на Україні все те, що зробила для рідного мистецтваа Заньковецька, що примушують мене саму нагадувати про себе?" (З „Короткої біографії артистки Державного народного театру Марії Костянтинівни Заньковецької" // ДМТМК України, ф. р., № 1917).

1922

Березня, 1. У зв'язку з реорганізацією Державного народного театру і створенням на його основі майбутнього театру ім. М. Заньковецької М. З. звертається листовно до адміністрації Державного народного театру: „Перш за все приношу Товариству велику подяку за всі турботи про мене, пам'ять і взагалі за те тепле відношення, ласку і пошану, якими мене дарило весь час Товариство в закінченому сезоні. Велике й велике щире спасибі!

Новим ж Дирекції і Режисурі дякую за запрошення мене у склад майбутньої трупи. Але, на превеликий жаль, моя старість, вічні хвороби, які так мене покохали в останній час, а головне — весна і її нерозлучні спільщики вогкість і болото — все це примушує мене одмовитись з подякою від запропонованої честі бути в складі нової трупи. Нема вже в мені бувших енергії, сили і працездатності, а примушувати своїх колеґ по амплуа грати, крім своєї, і мою чергу в виставах, зловживаючи їх терпінням і ласкою, — лічу надалі недопустимим і нахожу потрібним врешті покласти кінця.

Дякую ще раз від щирого серця всім і за все, шлю своє останнє: Простіть і прощайте! М. Заньковецька. 1.III.1922 р. м. Київ". (З листа М. З. до адміністрації Державного народного театру // ДМТМК України, ф. р., № 662-с.)

Травня, 20 — червень. М. З. працює в Етнографічному театрі ім. Марії Заньковецької — філії драматичного театру. Головний режисер театру П. Саксаганський. Завідувач художньої частини Б. Романицький. (ДМТМК України, ф. а., № 2060, 4814.)

Вистави відбулися у Києві в літньому театрі Пролетарського саду. Про спільну роботу з М. З. у цьому театрі пише К. Лучицька:

„На невеликій сцені літнього театру глядач із захопленням дивився зразки української класики. „Суєта" І. К. Карпенка-Карого. Мені доводилося грати з визначними виконавцями Тетяни Барильченко, але жодна з них не досягала мистецьких вершин Марії Заньковецької. Ціла гама почуттів, особливо в сценах, де мати виявляє до своїх дітей турботу, скорботу, заклопотаність, радість і ту невимовну ніжну материнську любов і ласку, що відображена в безсмертних творах [...] Скільки нового, свіжого внесла Марія Костянтинівна в образ сільської жінки [...] Таке саме, як ще й не більше, враження справила на мене Терпилиха-Заньковецька [...] Одного вечора під враженням Терпилихи поверталася після „Наталки" додому. Проїжджаючи Хрещатиком, помітила при світлі ліхтаря знайому постать, що йшла тротуаром із клубочком під пахвою, то була Марія Костянтинівна Заньковецька. Зупинивши візника, підскочила до неї: „Марія Костянтинівна, що ж це Ви пішки додому? — запитала. — А що ж, люблю після вистави пройтися. Думаєш усе й думаєш, та так потроху й дотюпаєш додому [...]" (К. Лучицька. Незабутні зустрічі // ДМТМК України, ф. р., № 1995.)

Серпня, 2. М. З., отримавши листа від родини Воликів з Армавіра, запрошує їх оселитися разом із нею у Києві. „Ведь я Вас уже похоронила; мне сказали, что Вы все уже умерли [...] О, теперь, я не одна, есть у меня родные дети, живы, здоровы, и я оживаю. Вот уже четыре года, как я живу в Киеве, в той же квартире, где жили и Вы (в доме Володи), и про-

ливала горькие слезы. Володя тоже уехал уже четыре года, и я не знала, где он и что с ним [...] Я никуда не хожу, „і не знаю, чи я живу, чи доживаю". Четыре года живу в Киеве и четыре раза умирала: испанка, воспаление легких, круп и опять воспаление легких гриппозное тянется по сейчас, день хожу, а три лежу. Стала дурна, слепа и глуха. Калека, пальцы на руках покрутило [...] Исполните мою просьбу и мольбу: приезжайте поскорее ко мне [...] будем жить все вместе. Мне ведь недолго осталось жить, а я одна-одинешенька, некому мне и глаза закрыть". (З листа М. З. до Г. Волик-Дядюші. 2 серпня 1922 р. // ДМТМК України, ф. р., № 13306.)

Вересня, 15. М. З. отримує лист-запрошення на відкриття Державного народного театру ім. М. Заньковецької. (ДМТМК України, ф. р., № 799.)

Листопада, 13. З ініціативи М. З. було написано клопотання, підписане М. З. і О. Корольчуком, до органів КОВДПУ у справі актора Державного народного театру Є. Захарчука, якого звинувачували у зв'язках із петлюрівською шпигунською організацією. М. Заньковецька взяла Є. Захарчука на поруки, і його звільнили 26 листопада 1922 р. (Державний архів громадських установ, карна справа, № 39591, ч. 1[193].)

Листопада, 24. М. З., очікуючи призначений день її 40-річного ювілейного свята, описує у листі до Н. Богомолець-Лазурської своє хвилювання з цього приводу: „15 декабря назначен мой юбилей, а я только три дня как встала с постели, все не дают мне покоя мои легкие и сердце; вот четыре года я провожу время так: живу так, как цыганская шкапа, день бегу, а три недели лежу. Юбилей мой меня не радует, нет у меня близких людей — не по родству, а по существу. Не все могут понимать артистическую натуру, все говорят: „Чего ей хочется, чего ей еще нужно — и слава, и почет, и средства дадут" — все это, может быть, будет, но души, души-то близкой у меня нет. Я боюсь юбилея, мне не нужно его, я ничего не могу дать людям — ни наслаждений эстетических, ничего — я больной и беспомощный человек, мне дышать нечем, а играть что-то нужно". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 24 листопада 1922 р. // Дурылин С., с. 358.)

Грудня, 12. У Києві вийшов журнал „Театр", № 7, присвячений М. З.

Грудня, 14. Робмис Київщини постановив встановити в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка стипендію ім. М. Заньковецької. (Пролетарська правда.— 1922.— 14 груд.)

Грудня, 15. У Троїцькому Народному Домі відбулося святкування 40-річного ювілею творчости М. З. Докладний звіт про цю подію залишив у своєму щоденнику 16 грудня В. Василько:

„[...] в б[увшому] Троїцькому Нардомі, нині Будинкові ім. Заньковецької, святкували ювілей — 40 літ праці Заньковецької. Заля і фойє Нардому прекрасно декоровані. Зліва в залі на килимі висить портрет роботи Красицького (хоча і останній, але мальований з молодої картки). Справа — другий, фотографічний портрет. Угорі над сценою цифра „40". В залі сила гірлянд, прапорців, усе має святковий вигляд. У фойє — кіоск, в якому продається журнал, надрукований спеціально на свято ювілею [...] На стінах афіші з різних міст про святкування ювілею, старі газети з рецензіями про Заньковецьку, між ними є і закордонні. У вітрині фотографії, між ними вражає одна — М. К. [Марія Костянтинівна] з бородою, загримована І. Христом, очі, ці надзвичайні очі, у тій фотографії роблять сильне враження [...]

О 8-й годині свято починається промовою Л. М. Старицької-Черняхівської, в якій вона зазначає ту колосальну роль, яку відіграє театр в історії українського відродження. Промова досить змістовна, але про роль М. К. [Марії Костянтинівни] в українському театрі майже нічого, і це дуже погано.

Далі безпосередньо іде 4 дія з п'єси „Дві сім'ї" [...] М. К. [Марія Костянтинівна] грає Зіньку, Самрося — Романицький [...] Іде дія і нарешті вибігає Зінька — М. К. [Марія Костянтинівна]. „Уже поблагословили?" — і в залі буря оплесків, публіка встає, як один чоловік і довгі, довгі гучні овації, оркестр грає туш, дія продовжується [...] М. К. [Марія Костянтинівна] з великим підйомом проводить свою невмирущу ролю Зіньки-страдниці. Прекрасна сцена із дзеркалом робить на глядачів сильне враження [...] Взагалі в публіці від її виступу лишилося вражіння, що М. К. [Марія Костянтинівна] не така то вже стара і може ще грати [...] Перерва. На сцені готуються до урочистого засідання, столи для президії, для преси, крісло для М. К. [Марії Костянтинівни]. Біля 200 душ самих делеґацій, що мають вітати М. К. [Марію Костянтинівну]. Поміж присутніми звертає на себе увагу постать українського митрополита о. Василя (Липківського)[194]. Потім він зі сцени зникає ще до відкриття засідання — урядові і партійні кола запротестували проти його виступу серед промовців, і він мусив іти в залю на своє місце.

Відчиняється завіса. Сцена заповнена делеґатами [...] За столами ювілейний комітет на чолі з П. К. Саксаганським. Праворуч — крісло для М. К. [Марії Костянтинівни]. Під оплески, звуки туша М. К. [Марію Костянтинівну] виводять на сцену Мар'яненко, Ліницька[195], Полянська[196] [...]

Далі в широкій промові Саксаганський згадує незабутні образи, створені М. К. [Марією Костянтинівною]. Корольчук[197] зачитує телеграму від Наркомпроса Затонського[198] про те, що М. К. [Марію Костянтинівну] нагороджено званням народної артистки [...] Серед багатьох делеґацій особливо сильне враження робить делеґація від села Заньок, [...] і щира подяка селян, що М. К. [Марія Костянтинівна] „не перекривляла їх на сцені" [...] Дуже цікаву промову сказав професор Сладкопєвцев[199], котрий згадав, як сама Савина ходила дивитися М. К. [Марію Костянтинівну] і вчитися у неї.

Сильне вражіння зробила промова укр[аїнського] митрополита [В. Липківського], який говорив з публіки. Усі встали і вислухали його промову стоячи. Це зробило сильне враження на М. К. [Марію Костянтинівну]. Десятки делеґацій, телеграми з Москви від М[осковського] художн[ього] театру, Малого театру й інші, від української еміґрації [...] Вітання тяглося коло 3 годин!!! [...] Сила різних бенефіцій — хоча ціна всіх менша, ніж то було в мирний час! [...] Ждали ми, актори, телеграми від М. К. Садовського з-за кордону, але її не було. Телеграма від Садовського прийшла лише на другий день. Треба признати, що вітань було така сила, що всі потомилися, отже, дію з „Чорноморців", яка мала ще йти, за пропозицією публіки було знято, і на цьому свято закінчилося. Ніякого банкету не було зовсім. М. К. [Марія Костянтинівна] до публіки не говорила нічого". (В. Василько. Щоденник.— Т. 4.— С. 34—37.)

Грудня, 15. До вечора вийшов збірник „На честь сорокалітньої праці Марії Костянтинівни Заньковецької. 1882—1922" із статтями, зокрема,

С. Єфремова „На славній постаті" і поета, літературознавця П. Филиповича „М. Заньковецька" і „На шляху до нового театру".

Грудня 16. До М. З. надійшла вітальна телеграма від М. Садовського з Ужгорода: „Старий друже, вітаю тебе з 40-літнім ювілеєм, згадую ті щасливі часи спільної праці на рідній ниві. Садовський". (ДМТМК України, ф. р., № 1485.)

Грудня, 18. Відбулося урочисте святкування 40-літнього ювілею М. З. у Харкові. (Художественная жизнь.— 1922.— № 1.— С. 7.)

[Грудень]. Подружжя Михайло і Марія Грушевські в листі з Бадена вітають М. З. із 40-річним ювілеєм. М. Грушевський пише: „Прошу від мене також прийняти щирі поздоровлення з Вашим ювілеєм і побажання довгого здоров'я і сил на втіху всіх вірних приятелів української сцени і мистецтва. З високим побажанням М. Грушевський". (Лист Марії і Михайла Грушевських до М. З. [грудень] 1922 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6544-с).

[Грудень]. В. Немирович-Данченко у вітальній телеграмі до М. З. пише: „Московский Художественный Академический театр и его студии пользуются случаем приветствовать знаменитую артистку, которая умела говорить громко и красиво на общечеловеческом языке чувства и в то же время оставаться во всех своих сценических созданиях верной дочерью своей родной Украины". (Телеграма В. Немировича-Данченка до М. З. [грудень] 1922 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6566-с.)

1923

Січень. М. З. отримує листа від М. Садовського.

„Вибачайте, що пишу Вам, але діло таке, що треба знати і мати від Вас згоду. Діло в тім, що тут, в Ужгороді, — я урядив спектакль на честь Вашого ювілею. Будучи головою цього комітету, я пишу Вам і прошу одповісти, як Вам краще — гроші, що зостались чистого прибутку, перечислять грошима чи посилками. З глибокою пошаною зостаюсь. Микола". (З листа М. Садовського до М. К. // ДМТМК України, ф. р., № 1506.)

Січня, 12. У Харкові ухвалено постанову РНК УРСР „Про вшанування сорокалітньої сценічної діяльности М. Заньковецької":

„На вшанування 40-річної сценічної діяльности Марії Костянтинівни Заньковецької і заслуг її перед українським театром Рада Народних Комісарів ухвалила:

1. Надати Марії Костянтинівні Заньковецькій чин „Народної артистки УСРР".
2. Театр, бувший Троїцький Народний будинок у Києві, називать надалі „Театром ім. М. К. Заньковецької".
3. Визнати за М. К. Заньковецькою право на збільшену пенсію до кінця життя і запропонувати НК Соцзабезові та НКОсвіти визначити її розмір". (Вісті ВУЦВК.— 1923.— № 27.)

Вересня, 17. „Сьогодні 17.IX.1923 р. я з т. Гаккебуш[200] відвідали М. К. Заньковецьку з метою одержати в неї щось для нашого музею. Живе М. К. [Марія Костянтинівна] дуже далеко, аж під Диміївкою, В. Васильківська, 121, кімн. № 4. У кінці двору стоїть двоповерховий будинок, і там на другому поверсі, у світлій, але вогкій та холодній кімнаті доживає свій вік М. К. [Марія Костянтинівна]. М. К. [Марія Костянтинівна] вийшла ве-

селою з кухні, вибачилася, здоровкаючись з нами, що в неї вогкі руки, бо вона тільки що... прала білизну [...] Вислухавши нас, М. К. [Марія Костянтинівна] зітхнула і з характерною для неї інтонацією співуче сказала: „Ох, чом ви раніше не прийшли до мене! Я ж стільки розпродала найкращих костюмів! На села та на базар. Та й Академія наук просила, але нічого, я вже щось знайду для своїх [...] Так я вам дам, мої хороші, костюм Цвіркунихи, з 1-ї дії „Чорноморців" і один байбарак, але що ж, він дешевий, матерія неважна" — М. К. [Марія Костянтинівна] почала просить вибачення, що дорожчого немає. І М. К. [Марія Костянтинівна] сама почала порпатись у корзині [...] Я запитав про останній її ювілей і, очевидно, влучив в болюче місце.

— Не було ювілею. Я нічого про нього не читала. В газетах нічого не писали. Не було Заньковецької, була Матрьошка! Пограли з нею і викинули. Мені не треба грошей, але чому трупа театру мого імені нічого не написала про це, що я ніяких грошей не брала, що я все оддала на театр..." Ми розпрощались. М. К. [Марія Костянтинівна] просила нас заходити частіше, бо їй сумно самій". (В. Василько. Щоденник.— Т. 5.— С. 41.)

Жовтень. М. З. знялась у фільмі режисера В. Гардіна[201] „Остап Бандура".

„Проездом оказавшись в Киеве, я предложил народной артистке УССР Марии Константиновне Заньковецкой взять на себя исполнение небольшой эпизодической роли в картине. Мария Константиновна согласилась. Так фильм обогатился хорошим эпизодом [...] Кино увековечивает мастерство актера. Когда-нибудь разыщут негатив „Остапа Бандуры", найдут копии в кинематографических архивах, перепечатают эпизод, в котором снята Мария Константиновна, и будут демонстрировать его в театральных музеях и институтах как достоверное свидетельство мастерства великой украинской актрисы". (В. Гардин. Воспоминания.— М.: Госкомиздат, 1952.— Т. 2.— С. 20—21.)

Жовтня, 3. М. З. пише листа-подяку до М. Садовського: „Пробачте мені, Миколо Карповичу, що я не сама висловила Вам мою вдячність за Ваше приязне вітання і увагу до мене: упорядкування вистави в пам'ять мого 40-річного ювілея і надіслані 10 доларів.

Одержала Ваш лист в таку годину, коли не гарно міркувала, бо лежала хвора з високою температурою і через те за мене, по моєму проханню, відписав мій лікар Барбар[202]. Мені переказали, що я зробила неґречний вчинок, не написала Вам сама, а доручила комусь і що цим Вас образила.

О Боже правдивий! Я така далека від образ. Мені так недовго зосталося жити, нікого, нікого не хочу ображати — і Вас. „Мы две песни с тобой о прекрасном родном, только песни, что разно поются!" А через те вірте, що це не я, а моя хворість образила Вас. Спасибі за все. Бажаю Вам усього найкращого. М. Адасовская-Заньковецкая. 3 жовтня 1923 року". (Лист М. З. до М. Садовського // ДМТМК України, ф. р., № 10970-с.)

Жовтня, 27. М. З. у листі до Українського жіночого союзу в Празі пише: „Не знаю, як висловити свою глибоку вдячність за ту чулість, з якою український жіночий Союз ставиться до мене і котра тим більше дорога мені в ці смутні часи.

Жалкую, що не можу безпосередньо висловити свої почуття. Листи від Союзу і кошти в розмірі 600 чес. корон, надіслані 18-го липня, одержала

тільки 26-го жовтня і вважаю за моральний обов'язок для себе негайно відповісти і ще раз подякувати голові і почесним членам Союзу за щире відношення". (Лист М. З. до Українського жіночого союзу в Празі. 27 жовтня 1923 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6633-с.)

1924

З липня 1924 р. по жовтень 1926 р. М. Заньковецька перебуває у Ніжині у власному будинку, звідки переїжджає до Києва, у будинок № 121 на Великій Васильківській вулиці, де живе з родиною своєї племінниці Н. Волик до кінця свого життя — 4 жовтня 1934 року. (ДМТМК України, ф. р., № 66, 1371, 7343, 13419.)

1925

Листопада, 17. М. З. постійно листується з Н. Богомолець-Лазурською, пише про стан свого здоров'я, про своє життя. „Начну с того, дорогой мой друг, родная моя душа Тася, что я нахожусь по сей день в Нежине и болею, болею без конца [...] Мне жаль тебя до слез, я плачу, и плачу от того, что не могу по старости с прежней экспрессией воспринять или, вернее, понять твое страдание. Не забывай, что я актриса старой школы: эквилибристика, акробатика, загробный тон, полутона, искания — мне чужды. Изображать людей до сотворения мира, если таковые существовали, и изображать еще тех, которые будут еще после конца мира — тем более для меня непонятно". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. 17 листопада 1925 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6606.)

1926

Вересень. „Нещодавно з Харкова приїздили до Ніжина кіноспеци, що зафіксували для фільму сучасне життя Марії Костянтинівни в її домашніх обставинах". (Нове село.— 1926.— 8 верес.)

Вересня, 26. „Будинок Театру імені Заньковецької, старе, ще дореволюційне приміщення Українського народного театру, зараз віддано клубові Профспілки металістів. Приміщення це використовують як спортивний зал. Тут ще й досі лежать декорації Бурячка і Кричевського [...], якось ніби затерли на причілку цього будинку почесне ім'я Марії Заньковецької". (Культура і побут.— 1926.— 26 верес.)

1927

Серпень. Журналіст Іван Зарва в журналі „Молодняк", № 8, 1927 р. у статті „Комсомол та справи культурного будівництва на Україні" назвав Заньковецьку і Садовського „малороссійськими халтурниками". Заньковецька з цього приводу написала листа, якого було надруковано в журналі „Нове мистецтво": „[...] Даруйте мені, старій, коли зроблю Вам прикрість своїм написанням, — взяла оце в руки перо, а як до Вас звернутись, не приберу розуму. За моєї молодости старші нас завжди дітками звали, а тепер... де вже мені, сидячи під Ніжином, знати про нові звичаї. Замолоду ж таки на щось годилась. Суворін он на що вже не любив усього українського, а переманював на руську сцену. (Я, дорогі мої, артисткою українською свій вік звікувала.) Одмовились ми тоді від суворінської лас-

ки, воліли перелоги орати, свій український театр творити, у злиднях жити, ніж слави заживати. Та ви, мабуть, не чули про це. Де Вам за важними ділами знати, що з якоюсь артисткою на віку бувало. Тому, власне, я й листа цього взялася писати. Думаю, книжок людям читати ніколи, то напишу їм кілька слів про себе, може ж таки, прочитають. Зробіть це, дорогі мої, для старої. Ваша М. К. Заньковецька". (Нове мистецтво.— 1927.— № 90.)

1928

[Літо]. М. З. у листі до Є. Сидоренко[203] пише, що гроші на дачу має завдяки колективу Театру ім. М. Заньковецької. Скаржиться на здоров'я: „[...] ходить трудно, дышать не могу. Вообще плохо себя чувствую. Смерть любимого, незабвенного Яновского[204] повлияла на меня очень плохо, кажется, догоню его". (З листа М. З. до Є. Сидоренко [після 8 липня 1928 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 9901-с.)

1929

1929 року побачила світ книжка П. Руліна „Марія Заньковецька". З цього приводу М. З. у листі до Н. Богомолець-Лазурської пише:

„[...] Ты писала, что получила от Рулина подарок, биографию Заньковецкой. Получила и я; теперь я стала дурна і стара и не могу разобрать, талантливо или нет написано... А другое, что публика требовала другого направления театра, а Заньковецкая выступала только в старых пьесах и почувствовала охлаждение публики. Может быть, молодежь и публика и желали изменения, но по отношению к себе я этого не чувствовала и не испытывала [...] Но что это! Это ничего в сравнении с тем, что есть в воспоминании господ. Садовского! Прочтите-ка! Когда я их читала, мне было стыдно, не знаю, как найдешь ты, я только поняла, что светом Садовского я была освещена". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. [1929 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6763.)

„[...] Недавно был у меня наш биограф Р.[205], кажется, я ему своей речью не понравилась [...] Я сказала, что самая моя правдивая биография в воспоминании Лазурской, которую почему-то не печатают. Только найдут там обо мне правду". (З листа М. З. до Н. Богомолець-Лазурської. [1929 р.] // ДМТМК України, ф. р., № 6612.)

[Грудень]. М. З. надсилає на смерть Д. Заболотного[206] (помер 15 грудня 1929 р.) вінок із стрічкою з написом: „Дорогому незабутньому другові від М. Заньковецької". (Стрічка зберігається в музеї Д. Заболотного в с. Заболотному (кол. Чоботарка) на Вінниччині.)

1930

Січня, 10. Н. Богомолець-Лазурська в листі до М. З. розповідає: „Писал мне Сашко [О. О. Богомолець], что был у тебя и как ему это было приятно, как ушел с тихой грустью приятных воспоминаний, с размягченной душой". (З листа Н. Богомолець-Лазурської до М. З. 10 січня 1930 р. // ДМТМК України, ф. р., № 6921.)

Вересня, 12. Є. Сидоренко в листі до М. З. із Ленінграда дякує М. З. за подарунок — деталі своїх костюмів, цим актриса надала їй сил працювати в українському театрі на чужині (йдеться про Український драматич-

ний театр „Жовтень“, який працював у 1929—1932 роках у Ленінграді). Є. Сидоренко розповідає, що у приміщенні театру, де вони грають, їй показували гримувальню, в якій гримувалась М. З., і той передпокій, де М. З. завжди чекали шанувальники її таланту. (Лист Є. Сидоренко до М. З. 12 вересня 1930 р. // ДМТМК України, ф. р., № 404.)

Жовтня, 27. З М. З. постійно підтримує творчий зв'язок колектив Театру ім. М. Заньковецької, який подає їй матеріальну допомогу. „Матусю, коли б можна було б на папері ставити не мертві літери, а людські почуття, то слово „матуся“ Ви б не читали, а чули б бадьорий акорд ударів восьмидесяти сердець Заньківчан.

Матусю! Ми всі Ваші діти-Заньківчани, пишаємося Вашим ім'ям. Ваш портрет щодня нагадує нам Вас [...] Імпульсом сил творчої роботи є Ваше ім'я“. (З листа колективу Театру ім. Заньковецької до М. З. 27 жовтня 1930 р. // ДМТМК України, ф. р., № 1559.)

Про повсякденний побут М. З. у той період пише її двоюрідна племінниця Г. Дядюша:

„Вона завжди була акуратна, підтягнута — її скромні плаття чудово сиділи на стрункій постаті, що збереглася. Її сиве, м'яке, наче пух, волосся зранку завжди було викладено вправними руками в оригінальну скромну зачіску [...] Марія Костянтинівна була дуже діяльною, вона завжди була чимось заклопотана, завжди для неї знаходилось якесь діло. Вона дуже любила квіти [...] Марія Костянтинівна дуже багато читала, часто перечитувала російських і українських класиків, читала перекладну літературу, журнали і, звичайно, газети [...] Марія Костянтинівна любила людей всяких — і молодих і старих, і простих і вчених, з усіма знаходила тему для розмови, усіма цікавилася. Можна було в неї зустріти найвидатнішого вченого країни, що сидів за столом із селянкою-землячкою, що приїхала із Заньок відвідати її“. (Г. Дядюша. Спогади про М. З. // Дурилін С., с. 451.)

1931

[Грудень]. О. О. Богомолець у листі до батька О. М. Богомольця пише: „У бесідах про театр провів у Заньковецької весь вчорашній вечір“. (З листа О. О. Богомольця до О. М. Богомольця [грудень] 1931 р. // Н. Піцик. О. О. Богомолець.— К., 1971.— С. 207.)

1933

Лютого, 7. Помер М. Садовський. Студент Київського кіноінституту Г. Григор'єв, який знав М. З. і М. Садовського, так запам'ятав цю подію:

„[...] Я йшов серед багатьох проводжаючих Миколу Карповича до його останньої зупинки. На Байковому кладовищі я стояв і не міг забути тільки що побачену сцену: родичі підвели до вікна тяжко хвору Заньковецьку, що пильно дивилась на процесію і шепотіла слова прощання [...] Потім я чув, що вона проказувала: „Прощай, мій старий друже! Зрадливий, та коханий“ [...] Після похорону я пішов до знайомого будинку [...] Попрохала розповісти, як поховали, які були промови. Я докладно зупинився на сумній церемонії, а потім [...] навів його слова: „Я дуже винен перед Марусею, тяжко винен [...]“ Сльози покрили очі, сльози полегшення, вдячні, цілющі.

— Спасибі... Тепер можна помирати. Він мене пам'ятав [...]" (Г. Григор'єв. У старому Києві.— К.: Рад. письменник, 1961.— С. 217—218.)

1934

Жовтня, 4. „О 20-й годині померла М. Заньковецька". (Вісті.— 1934.— 5 жовт.)

Про останні дні М. З. читаємо у Н. Богомолець-Лазурської: „Моя небога З. Богомолець [невістка О. О. Богомольця] докладно описала мені в листі останні дні великої артистки: „Марія Костянтинівна серйозно захворіла незадовго до смерті. До цього вона зрідка навіть підводилася з ліжка, сиділа, ходила по кімнаті [...] Галина Федорівна (Дядюша) запросила професора Стражеска[207], своєму давньому знайомому Марія Костянтинівна була дуже рада, пожвавішала, весело розмовляла з Миколою Дмитровичем Стражеско. Але наступного дня здоров'я її погіршилось. У легенях відкрилися каверни. Хвороба розвивалася дуже швидко. Діяльність серця падала. Від ліжка хворої не відходили, давали їй камфору, кофеїн. Вона ще розмовляла, цікавилась знайомими, близькими людьми, згадувала Вас. Останні дні вона часто впадала в забуття. Своє становище вона усвідомлювала і нерідко просила не підтримувати її життя, проте, коли несвоєчасно давали ліки, докоряла. Марія Костянтинівна вмерла тихо, задрімавши у спокійному сні [...]"

Поховали Заньковецьку біля могили М. Садовського на головній алеї Байкового кладовища. (Богомолець-Лазурська Н., с. 66.)

ПРИМІТКИ

1854

1. Родина Адасовських походила з української козацької старшини. У 1786 році отримала дворянство.

Адасовський Костянтин Костянтинович (1816—1888) — батько актриси, поміщик, чиновник.

Адасовська Марія Василівна (уроджена Нефедьєва, близ. 1822—1917) — мати артистки.

Адасовський Микола Костянтинович (1840—?) — брат артистки.

Адасовський Євтихій Костянтинович (1846—1898) — брат артистки, генерал-майор артилерії.

Адасовський Олександр Костянтинович (1848—?) — брат артистки, чиновник.

Адасовська Лідія Костянтинівна (у заміжжі Карнаухова, 1851—1914) — сестра артистки.

2. Лазурська Наталя Михайлівна (уроджена Богомолець, 1880—1958) — українська артистка, близький друг М. З.

1857

3. Волик Наталя (уроджена Адасовська, 1855—1948) — племінниця М. З.

1859

4. Відомості про те, де саме навчалась М. З., не мають документального підтвердження.

У 1950-х роках це питання в архівах досліджував Й. Куриленко. Він не знайшов документів про те, що в Чернігові періоду навчання Марії Заньковецької існував пансіон С. Ф. Осовської, який називали сама артистка та більшість її біографів. У статті „Нове про Заньковецьку" (Український театр.— 1977.— № 1.— С. 32) він пише, що 1865 року в Чернігові відкрилася жіноча гімназія, в якій, можливо, і навчалась Марія Заньковецька, бо в тій гімназії викладали вчителі, яких згадувала артистка.

1861

5. Вербицький Микола (1843—1909) — український поет, педагог.

6. Маркович Опанас (1822—1867) — український фольклорист та етнограф; Марко Вовчок (уроджена Вілінська Марія, 1833—1907) — українська письменниця.

1864

7. Рулін Петро (1892—1940) — український театрознавець, педагог.

8. „Антігона" Софокла.

1874

9. І. Ракович організував у Ніжині аматорський театр, в якому вперше грала М. Заньковецька.

1877

10. Тобілевич Микола (сценічний псевдонім — Садовський, 1856—1933) — український актор, режисер, антрепренер, другий чоловік М. Заньковецької.

1878

11. „Доки сонце зійде..." М. Кропивницького.

12. „Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького.

13. „Ой, не ходи, Грицю..." М. Старицького.

14. „Безталанна" І. Тобілевича.

15. Чаговець Всеволод (1877—1950) — театрознавець, журналіст.

16. Милославський Микола (1811—1882) — російський актор, режисер, антрепренер.

17. Кочевська Л. — артистка, що грала в Чернігові, Одесі.

18. Автор помилився. У той час Хлистов ще не був полковником.

19. Потапенко В'ячеслав (1864—1942) — український актор і письменник.

1880

20. Старицька-Черняхівська Людмила (1868—1941) — українська письменниця.

1881

21. Давня назва м. Гельсінкі.

22. Ашкаренко Григорій (1856—1922) — український актор, антрепренер, драматург.

23. Кропивницький Марко (1840—1910) — український актор, режисер, антрепренер, композитор, драматург.

1882

24. Олена Пчілка (спр. ім'я і прізвище — Ольга Косач, дівоче Драгоманова, 1849—1930) — українська письменниця, фольклорист, етнограф.

25. Леся Українка (спр. ім'я і прізвище Лариса Косач, за чоловіком Квітка, 1871—1913) — українська поетеса, драматург.

26. Косач Михайло (1869—1903) — брат Лесі Українки.

27. О'Коннор-Вілінська Валерія (1866—1930) — українська письменниця.

28. Михалевич Панас (1848—1925), лікар, друг І. Тобілевича.

29. Карпенко-Карий І. (спр. прізвище — Тобілевич Іван, 1845—1907) — український актор, драматург, театральний діяч.

30. Старицький Михайло (1840—1904) — український письменник, театральний діяч.

31. Старицька Софія (1849—1928) — дружина М. Старицького.

1883

32. Правильно Ковалевський Павло (1849—1923) — відомий харківський психіатр, психолог.

33. Документи виявлено науковим співробітником музею Г. Лемещенко.

34. Саксаганський Панас (спр. прізвище Тобілевич, 1859—1940) — український актор, антрепренер, драматург, режисер.

1884

35. Грицай Василь (1856—1910) — український актор і режисер.

36. Єдличка Алоїз (1821—1894) — чеський і український хоровий диригент, педагог.

37. Дітківська Софія (після одруження — Тобілевич, 1860—1953) — українська актриса й письменниця.

38. Писарев Модест (1844—1905) — російський актор, педагог.

39. Андреєв-Бурлак Василь (1843—1888) — російський актор.

40. Глама-Мещерська Олександра (1859—1942) — російська актриса, педагог.

1885

41. Затиркевич-Карпинська Ганна (1855—1921) — українська актриса.

42. Квітка Лідія — українська актриса.

43. Максимович Андрій (1865—1893) — український актор.

44. Коклен Бенуа (1841—1909) — французький актор.

45. Мейнінгенці — артисти німецького театру в Мейнінгені.

46. Поссарт Ернст (1841—1921) — німецький актор, режисер.

47. Бернар Сара (1844—1923) — французька актриса.

48. Йдеться про Карпенка-Карого.

49. Тобілевич С.

1886

50. Лінська-Неметті Віра (1857—1910) — російська актриса й антрепренер.

51. Суворін Олексій (1834—1912) — російський критик, видавець, драматург.

52. Кадміна Євлалія (1853—1881) — російська актриса, яка виступала на Україні.

53. Савина Марія (1854—1915) — російська актриса.

1887

54. Мова Денис (спр. прізвище Петров, ?—1922) — український співак і драматичний актор.

55. Максимович Андрій (1865—1893) — український актор.

56. Стрепетова Поліна (Пелагея, 1850—1903) — російська актриса.

57. Цуккі Вірджінія (1847—1930) — італійська артистка балету.

58. Петіпа Маріус (1819—1910) — російський балетмейстер, француз із походження.

59. Яворницький Дмитро (1855—1940) — український історик, письменник, фольклорист.

60. Рєпін Ілля (1844—1930) — російський та український художник.

61. Див. прим. № 33.

62. Парадіз Г. — російський антрепренер, який побудував у Москві театр „Парадіз".

63. Нестеров Михайло (1862—1942) — російський художник.

64. Ярцев Олексій (1858—1907) — російський критик, історик театру.

1888

65. Див. прим. № 33.

66. Маєток М. З. і М. Садовського біля Києва.

67. Садовська Марія (від нар. Тобілевич, 1855—1891) — українська співачка і драматична актриса.

1889

68. Куперник Лев — відомий київський адвокат, голова Київського драматичного товариства.

69. Вид на проживання — документ, що його видавали жінці замість паспорта.

70. Плевако Федір (1843—1909) — юрист, адвокат.

1890

71. Йдеться про Карпенка-Карого.

72. Меженко Юрій (1892—1969) — український бібліограф, літературознавець.

73. Панас Мирний (спр. прізвище Рудченко, 1849—1920) — український письменник.

1891

74. Собінов Леонід (1872—1934) — російський співак.

75. Боярська Євдокія (1860—1900) — українська актриса.

76. Горева Єлизавета (1859—1917) — російська актриса й антрепренер.

77. Кримський Агатангел (1871—1942) — український письменник, сходознавець, славіст.

78. Квятковський Григорій — професор медицини, друг дитинства М. Заньковецької.

79. Вирубов Олександр — відомий меценат, друг М. Заньковецької.
80. Йдеться про Карпенка-Карого.
81. „Гроза" О. Островського.
82. „Гамлет" В. Шекспіра.
83. „Підступність і любов" Ф. Шіллера.
84. „Антоній і Клеопатра" В. Шекспіра.
85. Дузе Елеонора (1858—1924) — італійська актриса.

1892

86. Коробка Микола (1872—?) — російський літературознавець.
87. Аза — „Циганка Аза" М. Старицького.
88. Карпенко Петро (1868—1934) — український актор.

1893

89. Нечуй-Левицький Іван (1838—1918) — український письменник.
90. „Дама з камеліями" О. Дюма.
91. „Ромео і Джульєтта" В. Шекспіра.
92. Вороний Микола (1871—1938) — український поет, актор, історик театру.

1894

93. Муне-Сюллі Жан (1841—1916) — французький актор.
94. Загорський Іван (1858—1904) — український актор.

1895

95. Русов Олександр (1847—1915) — український етнограф, фольклорист, статистик.
96. Варламов Костянтин (1848—1915) — російський актор.
97. Ленський Олександр (1847—1908) — російський актор і режисер.
98. Мічуріна-Самойлова Віра (1866—1948) — російська актриса.

1896

99. Федотова Глікерія (1846—1925) — російська актриса.
100. Грінченко Марія (уроджена Гладиліна, 1863—1928) — дружина українського письменника Б. Грінченка, письменниця, перекладач.
101. Липа Іван (1865—1923) — політичний діяч, письменник.

1897

102. Бравич Казимир (1861—1912) — російський актор.
103. Алексі-Месхішвілі Володимир (1857—1920) — грузинський актор і режисер.
104. Дадіані Шалва (1874—1956) — грузинський драматург.

1898

105. Сидельников Ф. — російський актор, знайомий М. З.

106. Вирубов Петро — син відомого мецената О. Вирубова.
107. Карнаухов Володимир — небіж М. З., син її сестри Лідії.
108. Каразін Микола (1842—1908) — російський письменник і художник.
109. Адасовський Євтихій, брат М. Заньковецької.
110. Беллінчіоні Джемма (1864—1950) — італійська співачка.
111. Найда Іван (спр. прізвище Руденко) — український актор і антрепренер.
112. Балевич О. — актор.
113. Старицька Марія (1865—1930) — українська актриса, режисер, педагог.

1899

114. Паньківський Северин (1872—1943) — український актор і перекладач.
115. Рафальский Гнат (1868—1933) — український актор.
116. Грінченко Борис (1863—1910) — український письменник, громадський і педагогічний діяч, фольклорист, мовознавець.

1900

117. Василенко Олександр (1832—?) — український актор, режисер, антрепренер.

1901

118. Гіляровський Володимир (1853—1935) — російський письменник.
119. Гнєдич П. — російський письменник.
120. Дурдуківський Володимир (1874—?) — український журналіст, педагог.

1902

121. Яновська Любов (1861—1933) — українська письменниця.

1903

122. Садовський Микола.
123. Кропивницький Марко.
124. Суслов Онисим (1837—1929) — український актор, режисер, антрепренер.
125. Неметті В. — російський антрепренер.
126. Волик Федір (1877—1946) — архітектор, театральний аматор, у 1903 році утримував трупу Заньковецької, чоловік племінниці М. Заньковецької.

1905

127. Левицький Федір (1858—1933) — український актор, режисер, театральний діяч.
128. Юрко — син М. Садовського й української актриси Базилевської.
129. Про період перебування М. Заньковецької у Галичині використано рукописну „Хронологію українського театру Товариства „Руська Бесіда" та копії газетних рецензій Р. Пилипчука.
130. Рубчак Іван (1874—1952) — український драматичний актор і співак.
131. Рубчакова Катерина (1881—1919) — українська драматична актриса і співачка.
132. Гембицький Тит (1842—1908) — український актор.

1906

133. Автор помилився. Йдеться про польського режисера Т. Павликовського (1862—1915).

134. Кобринська Наталя (1851—1920) — українська письменниця.

135. Франко Іван (1856—1916) — український письменник, історик театру.

1907

136. Петлюра Симон (1879—1926) — громадський діяч, журналіст, театральний рецензент.

137. Єфремов Сергій (1876—1939) — український громадський діяч, історик, публіцист.

138. Микиша Михайло (1885—1971) — український співак, педагог.

1908

139. Грушевський Михайло (1866—1934) — український учений, громадський і державний діяч.

140. Коцюбинський Михайло (1864—1913) — український письменник.

141. Труш Іван (1869—1941) — український художник.

142. Красицький Фотій (1873—1944) — український художник.

143. Немирович-Данченко Володимир (1856—1943) — російський режисер і драматург.

144. Комісаржевська Віра (1864—1910) — російська актриса.

145. Южин Олександр (1857—1927) — російський актор, драматург.

146. Давидов Володимир (1849—1925) — російський актор.

147. Адельґейм-брати: Роберт (1860—1934), Рафаїл (1861—1938) — російські актори.

148. Нежданова Антоніна (1873—1950) — російська співачка.

149. Собинов Леонід (1872—1934) — російський співак.

150. Шаляпін Федір (1873—1938) — російський співак.

151. Сагатовський Іван (спр. прізвище Мавренко-Коток, 1882—1951) — український актор, режисер і театральний діяч.

1909

152. Кочерга Іван (1881—1952) — український драматург.

1910

153. Сабінін Лев (1874—1955) — український актор, режисер.

1911

154. Гайдамака Дмитро (спр. прізвище Вертепов, 1864—1936) — український актор, режисер, антрепренер.

155. Алчевський Іван (1876—1917) — український співак.

1912

156. Мірбо Октав (1850—1917) — французький письменник, драматург.

157. Метерлінк Моріс (1862—1949) — бельгійський драматург.

1913

158. Оршанов Болеслав (спр. прізвище Лучицький) — український актор і антрепренер.

159. Данченко Владислав (1880—?) — український актор і антрепренер.

160. Лучицька Катерина (1889—1971) — українська актриса.

161. Бораковський Є. — український антрепренер.

162. Свєтлов Фома (спр. прізвище Уманський) — український актор, антрепренер.

163. Олесь Олександр (спр. прізвище Кандиба, 1878—1944) — український поет і драматург.

164. Прохорович Павло — український актор, антрепренер.

165. Хоткевич Гнат (1877—1938) — український письменник, актор, режисер, мистецтвознавець, бандурист, композитор.

1914

166. Алчевська Христина (1882—1931) — українська поетеса, педагог.

167. Гриневичева Катря (1875—1947) — українська письменниця.

1915

168. Мар'яненко Іван (спр. прізвище Петлішенко, 1878—1962) — український актор, режисер, педагог.

169. Василько Василь (спр. прізвище Миляєв, 1893—1972) — український режисер, актор, педагог, театрознавець.

170. Лазурський Володимир — приват-доцент Новоросійського університету, чоловік Н. Богомолець-Лазурської.

171. Шендрик Степан (спр. прізвище Нінковський) — український актор.

172. Єрмолова Марія (1853—1928) — російська актриса.

173. Винниченко Володимир (1880—1951) — український політичний діяч, письменник і драматург.

174. Стешенко Іван (1873—1918) — український політичний діяч, літературознавець.

175. „Не так склалося, як жадалося" М. Старицького.

1916

176. Сапежко Віра — подруга М. Заньковецької.

177. Цисінський В. — український актор.

178. Запорожець Олексій (1854—1923) — український актор.

1917

179. Романицький Борис (1891—1988) — український актор, режисер, театральний діяч.

180. „Гетьман Дорошенко". Л. Старицька-Черняхівська.

181. „Останній сніп". Л. Старицька-Черняхівська.

1918

182. Самійленко Володимир (1864—1925) — український письменник.

183. Карнаухова Лідія — сестра М. Заньковецької.

184. Романицький Б.

185. Устенко Дмитро — український актор.

186. Садовська-Тимківська Тетяна (1888—?) — українська актриса.

187. Ратмиров Андрій (спр. прізвище Тимківський, 1884—1967) — український актор, режисер.

188. Третяків-Сосницький Олександр (1894—1936) — український актор і живописець.

189. Загаров Олександр (спр. прізвище Фессінг, 1877—1941) — російський і український актор та режисер.

190. Антонович Дмитро (1877—1945) — український історик образотворчого мистецтва і театру, політичний діяч.

1919

191. І. Бунін у своєму творі „Окаянные дни“ згадує про зустріч із В. Лазурським 1919 року в Одесі.

192. Мордкін Михайло (1881—1944) — російський актор балету, балетмейстер, педагог.

1922

193. Цей факт виявила старший науковий співробітник Державного музею театрального, музичного й кіномистецтва України Л. Томашпольська.

194. Липківський Василь (1864—1938) — визначний церковний діяч, митрополит.

195. Ліницька Любов (1865—1924) — українська актриса.

196. Полянська Ольга (1869—1943) — українська актриса.

197. Корольчук Олександр (1893—1925) — український актор і режисер.

198. Затонський Володимир (1888—1938) — український державний діяч.

199. Сладкопєвцев Володимир (1876—1957) — російський і український актор, педагог, письменник.

1923

200. Гаккебуш Любов (1888—1847) — українська актриса.

201. Гардін Володимир (1877—1965) — російський актор, кінорежисер і сценарист.

202. Барбар Аркадій (1880—?) — лікар, науковий і громадський діяч.

1928

203. Сидоренко Євгенія (1886—1981) — українська актриса.

204. Яновський Феофіл (1860—1928) — український вчений, терапевт.

1929

205. Рулін П.

206. Заболотний Данило (1866—1929) — український учений-мікробіолог.

1934

207. Стражеско Микола (1876—1952) — український терапевт, академік АН України.

РЕКОНСТРУКЦІЯ СЦЕН „ГАМЛЕТА“ В. ШЕКСПІРА В ПОСТАНОВЦІ БОРИСА ТЯГНА НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Прем'єра „Гамлета“ заньківчан відбулася 31 січня 1957 р. Вистава стала третім сценічним прочитанням твору в Україні, другим — у Львові[1]*. Пройшла понад сімдесят разів, в тому числі — на гастролях у Києві, Москві, Вільнюсі, Ростові-на-Дону, Луцьку, Донецьку, Мінську, Любліні (Польща). Здобула широке визнання глядача і фахівців, мала численні відгуки у пресі*[2]*.*

Вистава являє неабиякий інтерес для істориків театру як одне з визначних вітчизняних прочитань „Гамлета“, одна з десяти сторінок заньківчанської Шекспіріани, режисерська робота вихованця курбасівської школи Бориса Тягна, приклад блискучого тандему постановника й актора в роботі над роллю, як одне з вершинних досягнень українського акторського мистецтва в образі Гамлета — О. Гая.

„Гамлет“ у постановці Б. Тягна та виконанні О. Гая, безсумнівно, залишається однією з блискучих сторінок української Шекспіріани. Створений

---

[1] Прем'єра українського „Гамлета“ відбулася 21 вересня 1943 р. у Львівському оперному театрі (переклад М. Рудницького, режисер — Й. Гірняк, Гамлет — В. Блавацький). Див.: Ревуцький В. В орбіті світового театру. — Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995. — С. 49—51.

[2] Див.: Волков В. Гамлет // Вільне життя. — 1960. — 15 черв.; Гребенников М. Хвилюючий спектакль // Радянська Волинь.—1959. — 23 черв.; Дорофеева Г. Гамлет // Советская молодежь. — 1957. — 7 июн.; Завадський Ю. Олександр Гай у ролі Гамлета // Вечірній Київ. — 1957. — 24 листоп.; Клоччя А. Гамлет у заньківчан // Радянська Донеччина. — 1962.— 6 черв.; Ломоносов А. Шекспир на украинской сцене // Советская Кубань. — 1961.— 30 июня; Любченко К. Пафос обличения // Советская Эстония.— 1958.— 10 июля; Моисеенко Н. Гамлет // Львовская правда.— 1957.— 24 марта; Неборячок Ф. В ролі Гамлета Олександр Гай // Зміна.— 1957.— № 8.— С. 18; Петльований В. Заньківчани ставлять „Гамлета“ // Літературна газета.— 1957.— 2 квіт.; Рудницький М. Гамлет // Вільна Україна.— 1957.— 13 берез.; Терещенко М. Новий Гамлет // Україна.— 1957.— № 22. — С. 26—27; Chabros H. Hamlet msciciel czy Hamlet filizof? — oto yest pytanie // Kurier Lubelski.— 1958.— 25 pazd.

на громадянському піднесенні кінця п'ятдесятих, він ніс у собі провісницьку ідею свободи, непримиренної боротьби з насильством. Гамлет-Гай блискуче втілив соціальне замовлення зали на героя нового типу — гуманіста, інтелектуала, романтика. Актор і режисер прочитали в шекспірівському трагічному образі близьку часові тему потужної духовної особистости, що дієво змінює світ, керуючись кодексом людяности, розуму, чести.

Належні місце й оцінка львівського „Гамлета" в сучасному театрознавстві ще не визначені дослідниками[3]*. Тому сьогодні є важливим максимальне збереження інформації про виставу, за якою можна встановити ті чи інші її особливості, загальні принципи рішення, хід, деталі.*

Однією з таких спроб зібрати, зберегти, об'єднати й відтворити зібраний матеріал у формі, наближеній до сценічної дії, є пропонована реконструкція сцен із вистави. Вона торкається насамперед центральної лінії Гамлета. Картини 2, 4, 5, 7, 9, 14, 20 за участю головного героя[4] *дають можливість побачити загальні постановочні принципи рішення вистави, динаміку розвитку образу Гамлета, його стосунків із персонажами трагедії, а також дають часткове уявлення про композиційну роботу із драматургічним текстом, надзвичайно важливу і показову для Б. Тягна як постановника.*

Звичайно, жанр реконструкції, як і будь-який інший спосіб фіксації вистави, недосконалий і аж ніяк не може претендувати на повноту відтворення. Проте він передбачає залучення цілого комплексу джерел[5]*, і, що суттєво, конкретне розміщення отриманих із них свідчень паралельно до драматургічного тексту. Це робить послідовними та до певної міри доказовими суб'єктивні за своєю природою спогади, твердження щодо сценічного прочитання тієї чи іншої сцени, епізоду вистави. Основу ж реконструкції склав примірник помічника режисера, за яким провадилась вистава і котрий містить усі, чинні в дії, помітки щодо сценічної партитури вистави: текстові скорочення, зміни картин, вигородки, світлові та шумові ефекти, музичні номери, реквізит тощо.*

За браком матеріалів лише частково вдалося відтворити зоровий образ вистави. Відсутність креслень, ескізів, малюнків та фотографій загального плану робили приблизними будь-які спроби поновити його в повному обсязі.

---

[3] Про „Гамлета" Б. Тягна—О. Гая див. у монографіях: Ваніна І. Шекспір на українській сцені. — К., 1958; Сидоренко З. Борис Тягно. — К., 1970.

[4] Реконструкцію восьмої картини див.: Гарбузюк М. Реконструкція — перманентний стан // Український театр. — 1997. — №6. — С. 16—19.

[5] Окрім вказаних друкованих джерел, реконструкція здійснювалась за: Босенко А. Спогади про виконання ролі Гертруди. — Рукоп. — Архів автора; Босенко А., Гай О. Спогади про сцени Гамлета й Гертруди. — Аудіозапис. — Архів автора; Бочаров О. Лист до О. Гая (недатований). — Рукоп. — Архів О. Гая; Гай О. Спогади про виконання ролі Гамлета. — Рукоп. — Архів автора; Гринько О. Спогади про виконання ролі Привида. — Рукоп. — Архів автора; Каганова Л. Спогади про виконання ролі Офелії. — Рукоп. — Архів автора; Коваленко В. Спогади про виконання ролі Розенкранца. — Рукоп. — Архів автора; Козак Б. Спогади про О. Гая—Гамлета та участь у масових сценах вистави. — Рукоп. — Архів автора; Лісненко І. Примірник ролі Клавдія. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі — ДМТМК України), кн. Вст. 1607, № 9927; Мірус Б. Спогади про виконання ролі Актора. — Рукоп. — Архів автора; Радченко О. Клавір музики до вистави „Гамлет". — Рукоп. — Власність театру; Турчин Ю. Спогади помічника режисера та учасника вистави. — Рукоп. — Архів автора; Шекспір В. „Гамлет". — Примірник помічника режисера театру. — Машинопис, рукоп. — Власність театру.

Художнє рішення Ю. Стефанчука мало на меті створення атмосфери похмурого, сірого середовища ельсінорського палацу. Втілене художником в єдиній архітектурній конструкції із змінними елементами, воно мало трохи абстрактний та статичний характер, що зумовило неоднозначні оцінки рецензентів[6]. Конструктивне рішення полягало в поєднанні стаціонарних та рухомих елементів. До перших належали різновисокі станки, що вкривали площадку сцени, світлі колони у правому та лівому порталах, рухома вежа. План їх розташування удалося відтворити з найбільшою вірогідністю. Отримана можливість зафіксувати це реалізована в малюнку 1, котрий став основою усіх подальших замальовок мізансцен. Його суттєвими недоліками є схематичність та планіметрична позиція, що змінює традиційний погляд на екран сцени, віддаляючи читача від звиклого перспективного бачення декорації із зали. Проте такий спосіб подання має низку переваг. Малюнок зроблений у масштабі, способом накладання на інженерний план сцени театру, що дає змогу робити певні висновки про конструктивні особливості та розміри декорації. Він створює додаткову інформацію про мізансценування не лише по горизонталі, а й у висотному розумінні. За всім цим, може стати реальною основою для повного поновлення декораційного рішення.*

Змінні частини декорації на малюнках позначені пунктирними лініями з поясненнями. Це колони, арки, поміст, зубці, а також завіси — червона антрактова та сіра інтермедійна, сірі роздержки-драпіровки, червона ставка, гобелен.

Дана робота фіксує зібраний про виставу матеріал і є не підсумком, а першим етапом опрацювання теми, що має на меті закріпити в конкретній формі відомості про спектакль — для подальшого театрознавчого аналізу.

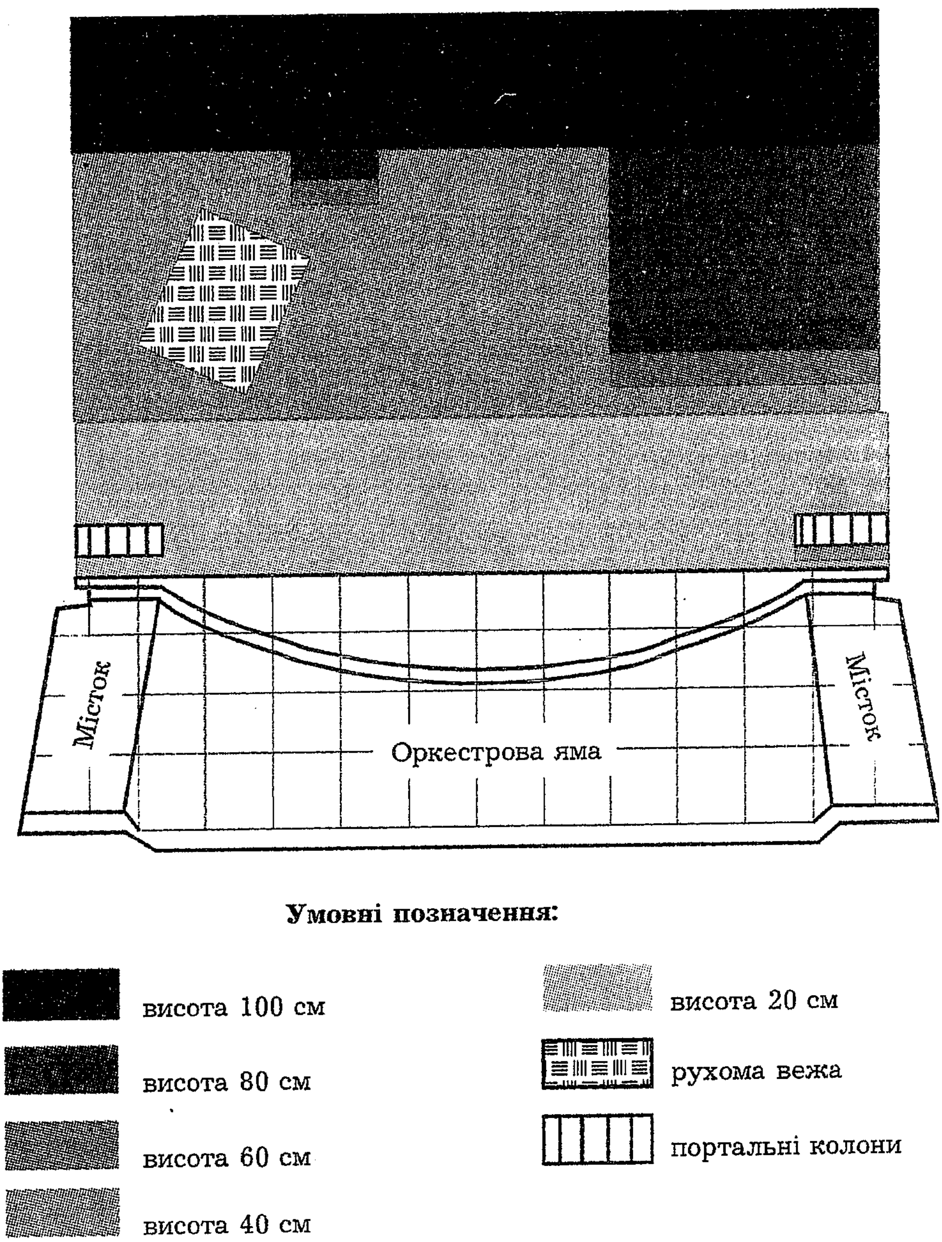
Майя ГАРБУЗЮК

---

[6] Див. напр.: Любченко К. Пафос обличения; Моисеенко Н. Гамлет.

* За спогадами робітника сцени Матяша Я. та учасників вистави.

ДОДАТОК



Мал. 1. План сценічної площадки

В. Шекспір

Переклад В. Вера

ГАМЛЕТ

Трагедія на 4 дії, 20 картин

Постановка нар. арт. УРСР Б. Тягна
Художник — Ю. Стефанчук
Композитор — засл. арт. УРСР О. Радченко
Тренер із фехтування — Д. Волжанін
Дириґент — Д. Іванюк

Дійові особи та виконавці[1] (за алфавітом)*:

КЛАВДІЙ, король Данський — О. Гринько, засл. арт. України О. Даviденко, І. Лісненко

ГАМЛЕТ, син попереднього і небіж теперішнього короля — нар. арт. УРСР О. Гай, Я. Геляс

ТІНЬ БАТЬКА ГАМЛЕТА — О. Гринько, В. Михалевич, В. Сумський

ФОРТІНБРАС, принц Норвезький — В. Сумський, Ю. Єременко

ПОЛОНІЙ, канцлер — М. Біловодський, нар. арт. УРСР, лауреат Сталінської премії Д. Дударєв

ГОРАЦІО, друг Гамлета — А. Буржанський

ЛАЕРТ, син Полонія — П. Голота

ВОЛЬТІМАНД — С. Грінченко

КОРНЕЛІЙ — С. Бедро

РОЗЕНКРАНЦ, придворні — С. Бобрьонок, В. Коваленко

ГІЛЬДЕНСТЕРН — Б. Кох, П. Тищук

ОЗРІК — В. Кремза, Г. Полінський, Б. Ступка

СВЯЩЕНИК — А. Кириленко

МАРЦЕЛЛ — В.Максименко, В. Аркушенко

БЕРНАРДО, офіцери — Л. Кринський

ФРАНЦІСКО, солдат — Ю. Турчин

РЕЙНАЛЬДО, служник Полонія — В. Денисенко, П. Тищук, В. Палевич

АКТОРИ 1-й (Гонзаго) — А. Тимошенко;
2-й (Баптіста) — О. Бурмістрова, Ж. Строєнко;
3-й (Луціан) — Б. Мірус, В. Кремза;
4-й (Пролог) — К. Губенко

МОРЯК — В. Сухицький

АНГЛІЙСЬКИЙ ПОСОЛ — П. Тищук

ГЕРТРУДА, королева Датська, мати Гамлета — засл. арт. УРСР А. Босенко

---

[1] Див.: Театральний Львів. Сезон 1957—1958 рр.— №22 (271).— С. 45; Театральний Львів.— 1958.— № 12—13 (286).— С. 38; Театральний Львів. Сезон 1958—1959 рр.— № 23.— С. 28; Театральний Львів.— 1959.— № 8 (307).— С. 26; Театральний Львів.— 1960.— № 11 (330).— С. 30; Театральний Львів.— 1962.— № 17 (359).— С.17.

* Протягом усього періоду експлуатації.

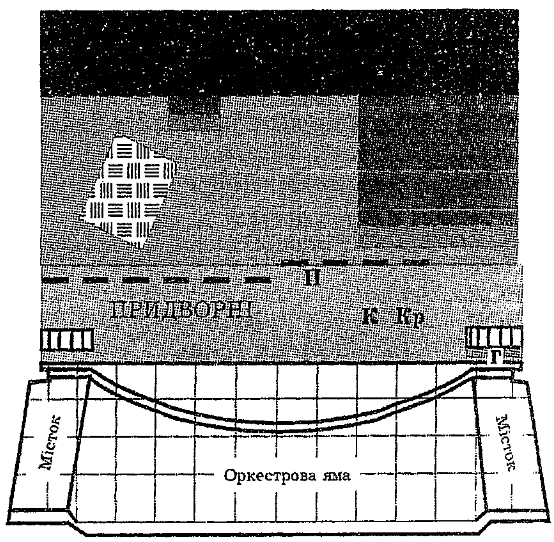
ОФЕЛІЯ, дочка Полонія — Л. Вершиніна, Л. Каганова, З. Сидоренко
ГРОБОКОП 1-й — В. Аркушенко, В. Михалевич
2-й — К. Губенко
ЦАРЕДВОРЦІ А. Гаркуша, С. Грінченко, Г. Клим, С. Колос, О. Корковидов, О. Корольчук, К. Палевич, Л. Рега, Ю. Турчин
ДАМИ — М. Єршова, Т. Колесник, В. Розумна, Г. Опанасенко, Р. Пеньковичь, Е. Юнг
ПАЖІ — Г. Баринова, М. Забігловська, О. Іванюк, А. Конелець, Н. Лотоцька (студійка), М. Менто, І. Стефанчук
Виставу ведуть — А. Кириленко, Ю. Турчин

ДІЯ 1

Картина 2[2]

Умовні позначення:

Г ГАМЛЕТ
К КОРОЛЬ
Кр КОРОЛЕВА
П ПОЛОНІЙ
▬ лінія розташування роздержки (ліворуч) та гобелену (праворуч)



Мал. 2

[2] Див.: Босенко А. Спогади...; Бочаров О. Лист...; Гай О. Спогади...; Дорофеєва Г. Гамлет...; Лісненко І. Примірник ролі...; Любченко К. Пафос обличения...; Моисеенко Н. Гамлет...; Неборячок Ф. В ролі Гамлета...; Петльований В. Заньківчани ставлять...; Радченко О. Клавір...; Рудницький М. Гамлет...; Турчин Ю. Спогади...; Шекспір В. Гамлет. — Примірник помічника режисера...; Chabros H. Hamlet...

Відкривається червона завіса.*

Фанфари.

Декорація тронної зали складена з темно-червоної драпірованої роздержки на рівні перших куліс ліворуч та декоративного гобелену праворуч углиб (див. лінію пунктиру), крісел Короля й Королеви перед гобеленом, світлих високих колон біля правого та лівого порталів.

Атмосфера свята. В урочистих шатах входять Король, Королева, Полоній, Лаерт, Вольтіманд, Корнелій, вельможі і слуги.

Перший вихід Гамлета. На ньому чорний одяг, білосніжна сорочка. Уповільненим кроком проходить авансценою до колони. Важко, майже безвільно опущені руки підтримують плащ, що спадає. Підходячи до правого порталу, повільно підбирає плащ і кладе його на руку. Піднімається сходинками, повертається обличчям до зали, спиною ледь опираючись до колони. Задумливий, „відсутній“ погляд звернений понад головами глядачів угору, вдалину. В очах — глибокий біль.

Усі мізансцени побудовані довкола трону, підкреслюючи урочистість та церемоніяльну симетричність дії (мал. 2).

КОРОЛЬ
(фото 1)

Стоїть біля трону. Окидаючи поглядом почет, офіційно оголошує про шлюб із королевою.

Хоч нашого улюбленого брата
Ще свіжа смерть у пам'яті [...]**
Однак наш розум переміг природу,—
Ми, в мудрий сум вдягаючи цю пам'ять,
Про себе пам'ятаєм водночас.
Тому сестру і королеву нашу,
Держави спадкоємницю-вдову,
Ми, так сказати, з радістю сумною — [...]
В дружини взяли. Ми вслухались пильно
В поради мудрі ваші [...] За все подяка вам.

Сідає. Пауза. Презирливо, іронічно.

А далі інше: юний Фортінбрас,
Цінуючи нас, мабуть, невисоко,
Чи гадці, що як вмер наш любий брат,
То і держава підупала наша.
Пройнявшись мрією про власну міць,
Весь час вимогами нам докучає
Про поворот земель, що його батько
Утратив і що їх законно взяв
Наш брат славетний. Щодо того — все.

Пауза.

---

* Тут і далі курсивом подано власне реконструйований матеріал — у вигляді коментаря до тексту.

** Тут і далі дужками позначені купюри тексту за: Шекспір В. Гамлет. — Примірник помічника режисера...

Тепер про нас* і про ці збори наші.
Ось в чому річ.

Рішучий, діловий тон.

Листа ми склали тут
До дядька Фортінбраса, до Норвежця, —
Прикутий він до ліжка і навряд
Щось чув про заміри лихі, ми просим
Спинити дальші кроки Фортінбраса [...].
Ми вас призначаєм
Корнелій вірний наш, вас, Вольтіманд,
Послами привітання до Норвежця [...].
Прощайте!
Свою відданість швидкістю явіть.

КОРНЕЛІЙ і ВОЛЬТІМАНД

Підходять від лівої куліси до трону, роблять реверанс.

В цій справі, як в усіх, відданість явим.

КОРОЛЬ
Не маєм сумніву: щасливо їхать!

Корнелій і Вольтіманд виходять у ближню ліву кулісу.

А ти, Лаерт, що скажеш нам нового?[...]
Що б мати ти хотів, Лаерт?

ЛАЕРТ
(фото 2)

Підходить від лівої куліси до Короля, уклоняється згідно з придворним етикетом.

Державцю!
Ваш дозвіл — знов до Франції вернутись.
Хоч я прибув додому звідти сам
Коронування ваше привітати,
Та нині, це здійснивши, визнаю —
Думки мої знов спрагло мчать назад,
Ждучи від вас пробачення і згоди.

КОРОЛЬ
А дозвіл батька? Що Полоній каже?

ПОЛОНІЙ
(фото 3)

Державцю, довго домагався він

---

* Тут і далі в тексті Клавдія збережені аналогічні помітки за: Лісненко І. Примірник ролі Клавдія...

Проханням впертим дозволу; я, врешті,
Тяжкою згодою скріпив цю просьбу.
Прошу, дозвольте їхати йому.

КОРОЛЬ
Що ж, в добрий час, Лаерт, ти — вільний нині
Використовуй з честю й волю, й час.
Лаерт вклоняється королю, виходить в ліву кулісу.
А ти, мій родич Гамлет, (*перебільшено*) сину (*пауза*) мій...

ГАМЛЕТ
Незворушно, посилаючи звук далеко, у простір.
І менш, ніж син, і більш, ніж родич просто.

КОРОЛЬ
Якомога солодше.
Ще й досі над тобою хмари виснуть?

ГАМЛЕТ
Притискаючи кожне слово
О ні, державцю; сонця — аж занадто*.

КОРОЛЕВА
(фото 4)
Звертається сидячи.
О, Гамлет мій, скинь колір свій нічний.
На короля датчан поглянь як друг.
Не можна ж вічно з-під повік зважнілих
Шукати батька вмерлого в пилу.
Це доля всіх: померти, в прах зійти
І в вічність крізь природу перейти.

ГАМЛЕТ
Так, доля всіх.

КОРОЛЕВА
Чого ж ця смерть тоді
Здається незвичайною тобі?

ГАМЛЕТ
Зосереджено
Здається? Ні! Не треба цих „здається“.
Це так і є.
Вслухається у себе. Звернений до власних глибинних почуттів,

* Тут і далі виділені слова, особливе інтонаційне підкреслення яких удалось встановити.

що не мають нічого спільного із зовнішнім світом та оточенням. Слова — лише зовнішній план, відлуння самостійного драматичного внутрішнього процесу.

Ні плащ цей темний,
Ні одягу врочиста чорнота,
Ані бурхливі стогони дихання,
Ані всі форми туги, всі знаки
Не виявлять душі моєї, це все здається,
Що є в мені — нічим не показати,
А це — лиш одяг туги, суму шати.

КОРОЛЬ
Приємно це в тобі й похвально, Гамлет,
Що ти жалобно шануєш батька.

Підводиться, звертаючись до Гамлета повчально, настановляючи. (фото 5)

Але твій батько батька втратив теж,
Той — теж свого [...].
Та бути впертим в тузі — блюзнірство.
Так не сумує муж (*пауза*). Печаль така
Про волю свідчить, небу непокірну,
Про серце нестійке, про буйний розум,
Про незнання безглузде і низьке.[...]
Гріх це перед небом.[...]
„Так мусить бути". Просим, в землю кинь
Безцільну тугу цю і знай, що ми
Для тебе — батько; (*урочисто*) хай відзначить світ
Що ти до трону нашого (*пауза*)— найближчий,
Що не бідніш моя любов на щедрість, (*пауза*)
Ніж батька найніжнішого любов.
А щодо [...] наміру твого
До Віттенберґа знову їхать вчитись (*пауза*) —
В незгоді із бажанням нашим це.
Ми просимо, погодься тут лишитись
На втіху і на радість нам усім.

Інтонаційна градація.

Вельможа перший, (*пауза*) родич наш, (*пауза*) наш син.

КОРОЛЕВА
Нехай тебе не марно мати просить.
Лишайся тут, не їдь у Віттенберґ.

ГАМЛЕТ

Ввічливо-іронічний уклін.

В усьому буду я слухняний вам.

КОРОЛЬ

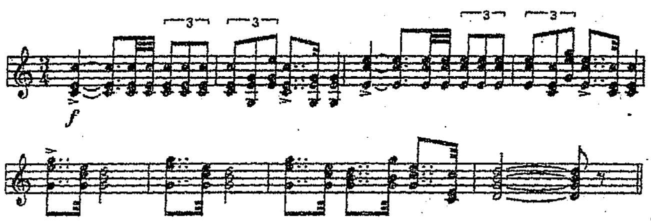
Не зважаючи на іронію Гамлета, радісно, якомога щиро.

Ось відповідь і любляча, й прекрасна!
Будь тут у Данії, як ми.
До Королеви.

Ходім!

[Музичний № 3]

Врочисто. Помпезно.



Ця згода Гамлета, і вільна, й люба
Моєму серцю — усміх. *Широко, піднесено, „тамадуючи“.* А тому
На кожний келих, питий королем,
Нехай гармата б'є велика в хмари,
Хай гул небес за тостом королівським
Повторює наш грім земний! Ходім!
Виходять у ліву кулісу.

ГАМЛЕТ
Проводив поглядом Короля і Королеву.

Крок уперед на нижчу сходинку. Рвучко закриває обличчя руками.
Якби ж моя міцна занадто плоть
Розтанула б, стекла, спливла росою!
Або коли б не встановив нам Бог
Закону проти самогубства! Боже!
Відкриваючись у далечінь, простір,
об'єкт уваги — понад головами глядачів

Яким нудним, утертим, плоским, марним
Мені здається все, що є на світі!
О сад, зарослий бур'яном внівець!

З гіркотою, болісно:

Бридота — світ. Лихе, брутальне, дике
В ньому цвіте й панує. О ганьба!
Два місяці, як вмер! Та ні, ще менш!

Гостре відчуття несправедливости світу, змішане з сумом, тугою за батьком.

Їх порівнять — сатир і Аполлон!

І мати так кохав, що він не дав би
Вітрам небес торкнутись надто грубо
Її обличчя. Небо і земля!
Чи згадувать? До нього ж так горнулась,
Немов їства того у неї голод
Лише зростав. А нині, місяць згодом

Услід матері, широка подача тексту.

О тлінносте, твоє наймення: жінка!
Ще й черевики не зносила ті,
В яких за тілом батька, вся в сльозах,
Як Ніобея, йшла: вона! Вона —
Та, Боже, звір без поняття, і той
Журився б довш — з моїм побралась дядьком, —
Що схожий на мойого батька так,

Крик осуду.

Як я на Геркулеса! Через місяць!
Ще й навіть сіль отих брехливих сліз
Лишалась на повіках зчервонілих,
Як одружилась! (*стогін*) О, гидка поспішність!
Так швидко впасти в ложе кровозмісне!
Нема й не може бути тут добра.
Розбийся ж, серце, бо язик закутий!

Із ближньої лівої куліси входять Гораціо, Марцелл і Бернардо.

ГОРАЦІО

(фото 6)

Привіт вам, принце!

ГАМЛЕТ
Бачить радий;
Гораціо — чи я забув сам себе!

ГОРАЦІО
Так, принце, бідний ваш слуга — до послуг.

ГАМЛЕТ
Мій любий друг; оцим ім'ям зміняймось.

Підходить до Гораціо, торкається плеча.

Що змусило вас Віттенберґ покинути?
Марцелл?

МАРЦЕЛЛ
Так, мій ласкавий принце...

ГАМЛЕТ

Щиро, виходить із попереднього стану, віддаючись радості зус-

трічі. Розмова відбувається у пожвавленому темпі, активно.

Радий вас бачити —

До Бернардо

Вітаю, сер, —

Так чом же Віттенберґ лишили ви?

ГОРАЦІО

Із нахилу до лінощів, мій принце.

ГАМЛЕТ

Таке б і ворог ваш не зміг сказати,
Тим паче ви не силуйте мій слух,
Щоб він словам повірив вашим власним,
Собі на шкоду. Знаю, ви — не ледар.
Що ж робите тут, в Ельсінорі ви?
Ми до від'їзду навчимо вас пити.

ГОРАЦІО

На похорон спішив — ваш батько вмер.

ГАМЛЕТ

Студенте, друже, прошу, не глузуй —
Ти ж на весілля матері приїхав.

ГОРАЦІО

Воно і справді відбулось невдовзі.

ГАМЛЕТ

Повертаючись до „своєї“ теми.

Ощадність, друже! З поминок всі страви
На шлюбний стіл холодними пішли.
О, хай в раю зустрівся б гірший ворог —
Все легше, ніж цей пережити день!

Йде назад, до колони.

Мій батько, — о, його я ніби бачу!

(фото 7)

ГОРАЦІО

Де, принце мій?

ГАМЛЕТ

В очах душі моєї.

ГОРАЦІО

Його я бачив, справжній був король.

ГАМЛЕТ
Людиною він був, увесь, в усьому.
На нього схожих я вже не побачу.

ГОРАЦІО
Мені явився він у ніч минулу.

ГАМЛЕТ

Стрімко біжить від колони до Гораціо.

Явився? Хто?

ГОРАЦІО
Король і батько ваш.

ГАМЛЕТ

Збудження наростає, Гамлет спалахує.

Король, мій батько?

ГОРАЦІО
На мить здивовання вгамуйте ваше
І слух схиліть, щоб я сказати міг,
Дворян цих двох представивши за свідків,
Про диво це.

ГАМЛЕТ
Кажи, заради бога!

ГОРАЦІО

динамічно

Дві ночі вряд два дворянини цих,
Бернардо і Марцелл, у варти час
В пустині мертвій півночі зустріли
Таке ось. Хтось, неначе батько ваш,
При повній зброї з ніг до голови

Гамлет дуже зосереджено слухає, повільно відступаючи до колони, його здивування зростає.

З'являється і йде врочистим кроком,
Велично повз. Так тричі він пройшов
Перед очима, сповненими ляку,
На віддалі жезла, мов студень, непорушні
Стояли, заніміли. Це мені
Вони сказали як велику тайну.
Я в третю ніч на варті з ними був,
І, як вони казали, в той же час
І в образі тому ж, все точно так,
З'явився привид. Короля я знав.
Так руки ці подібні.

ГАМЛЕТ

Жвавішає, тон розмови — діловий і рішучий. Веде сцену впевнено, як людина, що бачить перед собою конкретну мету.

Де ж було це?

МАРЦЕЛЛ
Там, на майданчику, де ми вартуєм.

ГАМЛЕТ
І ви з ним говорили?

ГОРАЦІО
Так, мій принце,
Та відповіді він не дав, хоча
Він голову підвів і рух зробив —
Здавалося, ось-ось він заговорить,
Та півень ранку раптом заспівав,
І, вчувши звук цей, привид враз метнувсь
І зник поспішно.

ГАМЛЕТ

Дуже, дуже дивно

ГОРАЦІО
Як те, що я живу, це правда, принце,
І ми обов'язком вважали нашим
Вас повідомити про це.

ГАМЛЕТ

Сам до себе.

Так, звісно, звісно. Це мене турбує.
На варті ви цю ніч?

МАРЦЕЛЛ, БЕРНАРДО
Так, принце, ми.

ГАМЛЕТ

Перебігає у центр авансцени. Співрозмовники — по боках і на крок-два позаду від нього.

Озброєний, ви кажете?

МАРЦЕЛЛ, БЕРНАРДО
О, так!

ГАМЛЕТ

Далі всі запитання Гамлета — різкі, короткі. Стоїть анфас, повертаючись із кожним питанням до друзів, підкреслюючи поворот жестом руки. Відповіді слухає обдумуючи, повертаючись до зали, вдивляючись „за обрій“.

При повній зброї?

МАРЦЕЛЛ, БЕРНАРДО
З голови до п'ят.

ГАМЛЕТ
Так ви не бачили його обличчя?

ГОРАЦІО
Ні, бачили, забрало він підняв.

ГАМЛЕТ
Він як дививсь, похмуро?

ГОРАЦІО
Скоріш печаль була в ньому, не гнів.

ГАМЛЕТ
Блідий, червоний?

ГОРАЦІО
Блідий був дуже.

ГАМЛЕТ
І дививсь на вас?

ГОРАЦІО
О, пильно!

ГАМЛЕТ
Я б хотів там бути з вами!

ГОРАЦІО
Він вас вжахнув би.

ГАМЛЕТ
Так, так, можливо. Довго він пробув?

ГОРАЦІО
До ста неспішно можна б відлічити.

МАРЦЕЛЛ, БЕРНАРДО
Ні, довше, довше!

ГОРАЦІО
Як я був — ні.

ГАМЛЕТ
І сива борода?

ГОРАЦІО
О ні, така ж, як за життя, вся чорна
Але срібляста.

ГАМЛЕТ
Я прийду на варту:
Знов, може, прийде.

ГОРАЦІО
Прийде, я ручусь.

ГАМЛЕТ
Коли він образ батька прибере,
До нього мовлю я, хоча б і пекло
Розверзлось, велячи мовчать!

Закривається червона завіса, за нею — перестановка на 3 картину, герої — на авансцені.

Прошу:
Як досі про видіння ви мовчали,
Так і надалі ви про все мовчіть.

Атмосфера таємничости, змови. Гамлет наказує рішучо, гостро, упевнено.

І щоб не сталося вночі сьогодні —
Кладіть до розуму, вуста ж замкніть.
Я за любов віддячу вам. Прощайте;
Над північ я на вартовий майданчик
До вас прийду.

УСІ
Запевнення прийміть.

ГАМЛЕТ
Любов прийму, як ви — мою. Прощайте!

Виходять усі, крім Гамлета.

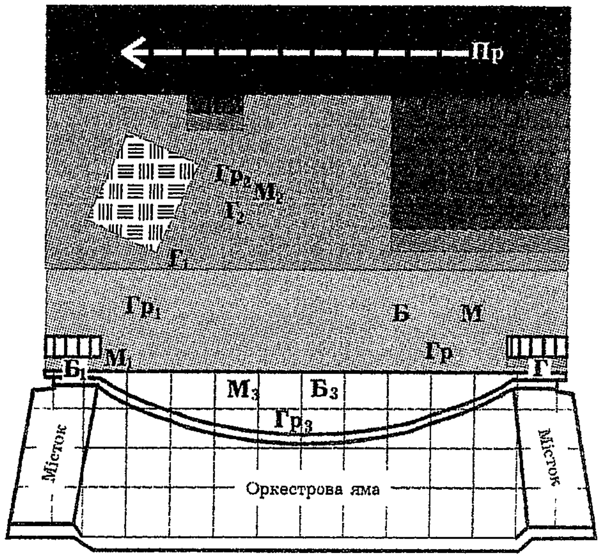
Дух батька в зброї! Тут щось негаразд.
Якась тут гра лиха. О, швидше б ніч!
Терпи душа, хоча б із надр гірських
На суд людський, на світло вийде гріх!

Виходить.

Картина 4[3]

Умовні позначення:

Г ГАМЛЕТ
Гр ГОРАЦІО
М МАРЦЕЛЛ
Б БЕРНАРДО
Пр ПРИВИД
— лінія руху Привида (на помості)



Мал. 3

Похмура декорація середньовічного замку. На задньому плані з куліси в кулісу на висоті 2,5—3 м над станком перекинутий поміст завширшки 50—60 см. Це — замкова стіна, обрамлена зубцями. Поступово (на реостаті) на тлі цієї стіни виникають хмари. Шум вітру.

Із глибини входять ГАМЛЕТ, ГОРАЦІО й МАРЦЕЛЛ.

Гамлет протягом усієї сцени піднесений, натхненний незвичайною ситуацією. Страх перед невідомим змішаний із всепоглинаючим прагненням з'ясувати правду. Темпоритм сцени — швидкий, пульсуючий, гарячковий (мал. 3).

ГАМЛЕТ
Повітря аж кусає; лютий холод.

ГОРАЦІО
О так, мороз пронизує наскрізь.

ГАМЛЕТ
Котра година?

ГОРАЦІО
Мабуть, близько північ.

---

[3] Див.: Бочаров О. Лист...; Гай О. Спогади...; Гринько О. Спогади...; Радченко О. Клавір...; Турчин Ю. Спогади...; Шекспір В. Гамлет. — Примірник помічника режисера...

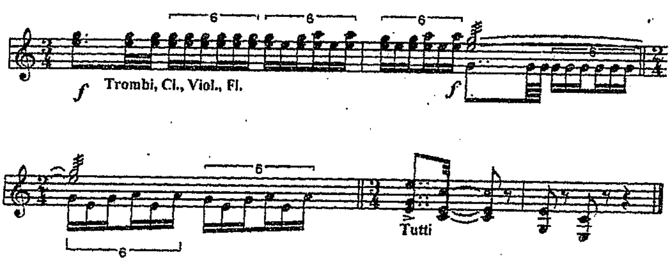
МАРЦЕЛЛ
О ні! пробило вже.

ГОРАЦІО
Невже? Не чув; вже близько, отже, час,
Коли цей привид тут почне ходити.

Звуки сурм і гарматні постріли за сценою.

[Музичний № 3-а]

Врочисто. Помпезно.



Що там, мій принце?

ГАМЛЕТ

Біля правого порталу. Весь у своїх думках. Горацío, Марцелл і Бернардо на другому плані, позаду (див. мал. 3).

Король не спить сьогодні й бенкетує —

Жест руки направлений углиб сцени.

Він п'є, він в захваті веде танок.
А тільку чару з рейнським вип'є — враз
Литаври й сурми сповіщають ревом
Про тост його.

ГОРАЦІО
Це що, такий є звичай?

ГАМЛЕТ
Так, єсть такий. [...]
В загальній думці всі вони гнилі
Від вади однієї: драхма зла
Піддасть під сумнів благородство все
І все зганьбить.

На помості угорі праворуч з'являється Привид (мал. 3).

ГОРАЦІО

Жах. Високий голосовий реґістр.

Дивіться, принце, йде!

ГАМЛЕТ

Здіймає руки. Шепотом. Говорить не стільки Привиду, скільки собі. Інтонаційна плавність, наспівність, широкі жести.

О сили неба, нас обороніть!
Чи ти блаженний, чи проклятий дух,
Чи неба подих, чи бурхання пекла,
Лихий у тебе замір, чи спасенний —
У вигляді такому ти ідеш,
Що я до тебе кличу: Гамлет, батько!
Король, Датчанину державний, — слово!
Не дай згоріти в незнанні: скажи,
Чому твої впокоєні кістки
Розперли саван, чом важка гробниця,
Розкривши мармур щелепів своїх
Тебе знов вивергла? Що значить те,
Що ти, бездушний труп, у повній зброї
Ідеш під місяцем непевним знов,
Спотворюючи ніч? Природи блазні,
Усім єством ми зрушені так жахно
Думками, недосяжними для душ! (*Пауза*)
Скажи, для чого? Нащо? Що нам діять?

Жест — руки вгору. Перебігає до вежі ліворуч. Гораціо, Марцелл, Бернардо по обидва боки від нього (див. мал. 3, літери з індексом 1).

Привид, просуваючись повільно на помості з правої куліси в ліву, зупиняється, повертається анфас — знак того, що він кличе Гамлета.

ГОРАЦІО

Він манить вас піти слідом за ним;
Так, ніби хоче він сказати щось, —
І вам лише.

МАРЦЕЛЛ

Дивіться, як ласкаво
Він робить знак оддалік одійти,
Та ви не йдіть із ним!

ГОРАЦІО

О ні, нізащо!

ГАМЛЕТ

Казать не хоче він — так я піду.

ГОРАЦІО

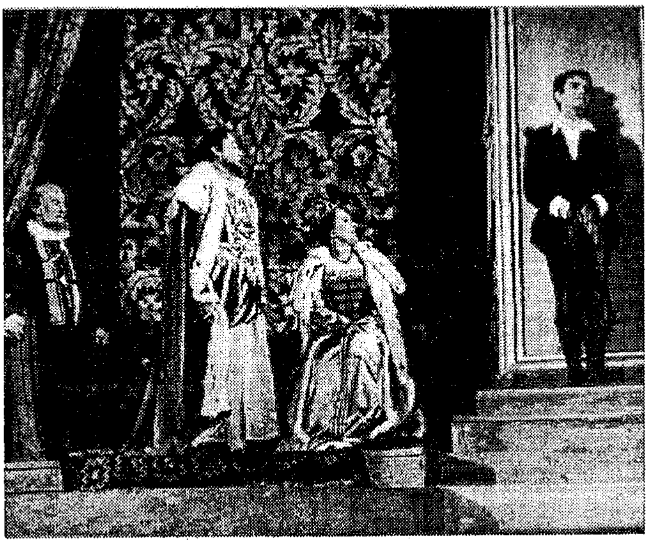
Не пускає, перебігає дорогу (див. мал. 3, індекс 2).

1. Клавдій - І. Лісненко

2. Лаерт - П. Голота

3. Полоній - Д. Дударєв

4. Гертруда - А. Босенко



5. Сцена з першої дії

6. Гораціо - А. Буржанський

7. Гамлет - О. Гай

Не треба, принц!

ГАМЛЕТ

Чому? Чого боятись?
Життя мені і шпильки не дорожче!
Душі ж моїй що може вдіять він?

У передчутті надзвичайного.

Вона така ж, така ж, як він, безсмертна.
Він кличе знов; слідом за ним іду.

ГОРАЦІО
А що як вас він звабить до потоку?
Як звабить на жахливий верх шпиля,
Що тяжко звис над морем; що як там
Якийсь жахний він образ прибере
І верховенства розуму позбавить,
І в безум кине? Поміркуйте добре.
Без приводу в таких місцях росте
Безумства шумування в кожнім мозку —
Униз із кручі в море задивись
І рев його послухай тільки.

Привид манить.

ГАМЛЕТ

Кличе!
Іди, я за тобою йду слідом.

МАРЦЕЛЛ

Заступає дорогу (див. мал. 3, індекс 2).

Ні, принц, ви не підете!

ГАМЛЕТ

Руки геть!

ГОРАЦІО
Послухайтесь: не йдіть!

ГАМЛЕТ
Мій фатум кличе,
І кожна жилка в тілі у мені,
Як лев немейський, повна міццю вщерть.

Привид манить.

Він досі кличе.

Відпустіть!

Прорива́ється крізь них.

Клянусь!
Той стане привидом, хто заважає!

Виймає шпагу.

Геть, я кажу! — Іди, я йду слідом.

Гамлет вибігає сходами у глибину сцени. Привид зникає у лівій кулісі. Опускається сіра інтермедійна завіса. За нею — перестановка на 5 картину: знімаються зубці з помосту-стіни.

ГОРАЦІО

На авансцені (мал. 3, індекс 3)

Він весь у владі власної уяви.

МАРЦЕЛЛ

(мал. 3, індекс 3)

За ним — слідом! Тут слухатись не слід.

ГОРАЦІО

Ходім слідом. До чого це все дійде?

МАРЦЕЛЛ

Підгнило щось в державі нашій Данській.

Піднімається інтермедійна завіса.

ГОРАЦІО

Усе від ласки неба.

МАРЦЕЛЛ

Так ходім!

Виходять.

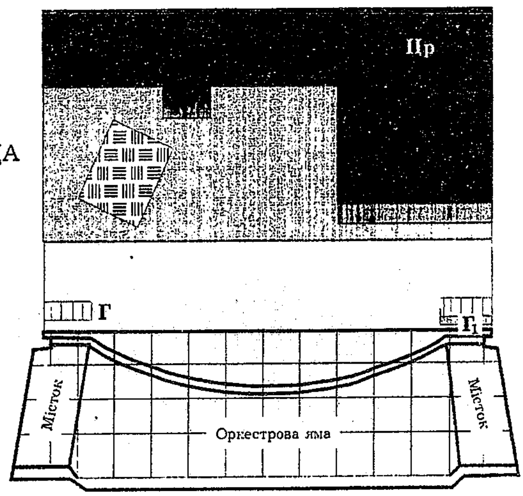
Картина 5

Та сама декорація із знятими зубцями. Шум прибою. Із глибини сцени вбігає Гамлет (мал. 4).

Умовні позначення:

Г ГАМЛЕТ

Пр місце звучання голосу ПРИВИДА



Мал. 4

ГАМЛЕТ

Біля лівого порталу. Напівобернений до зали. Схвильовано, темпово, але надзвичайно виразно, значимо.

Куди ведеш? Я далі не піду.

ПРИВИД

Звучання з верхнього правого дальнього кута сцени, на рівні помосту.

Так слухай.

ГАМЛЕТ

Слухаю.

ПРИВИД

Мій час близький
Коли в нестерпне полум'я сірчане
Вернутись мушу я.

ГАМЛЕТ

О бідний дух!

ПРИВИД

Ні, не жалій, зверни весь слух до того,
Що я скажу.

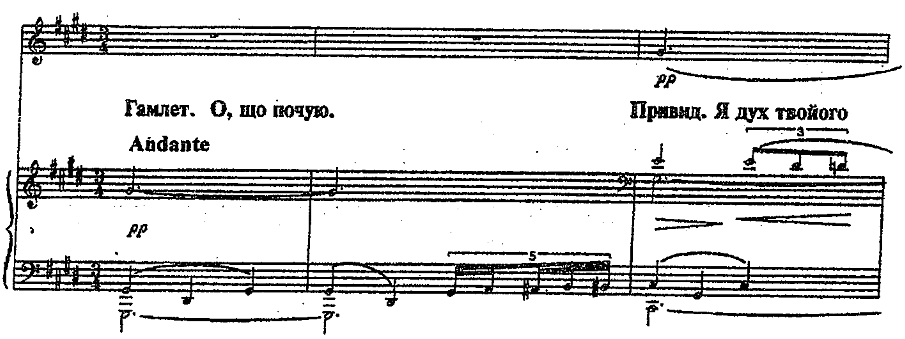
ГАМЛЕТ

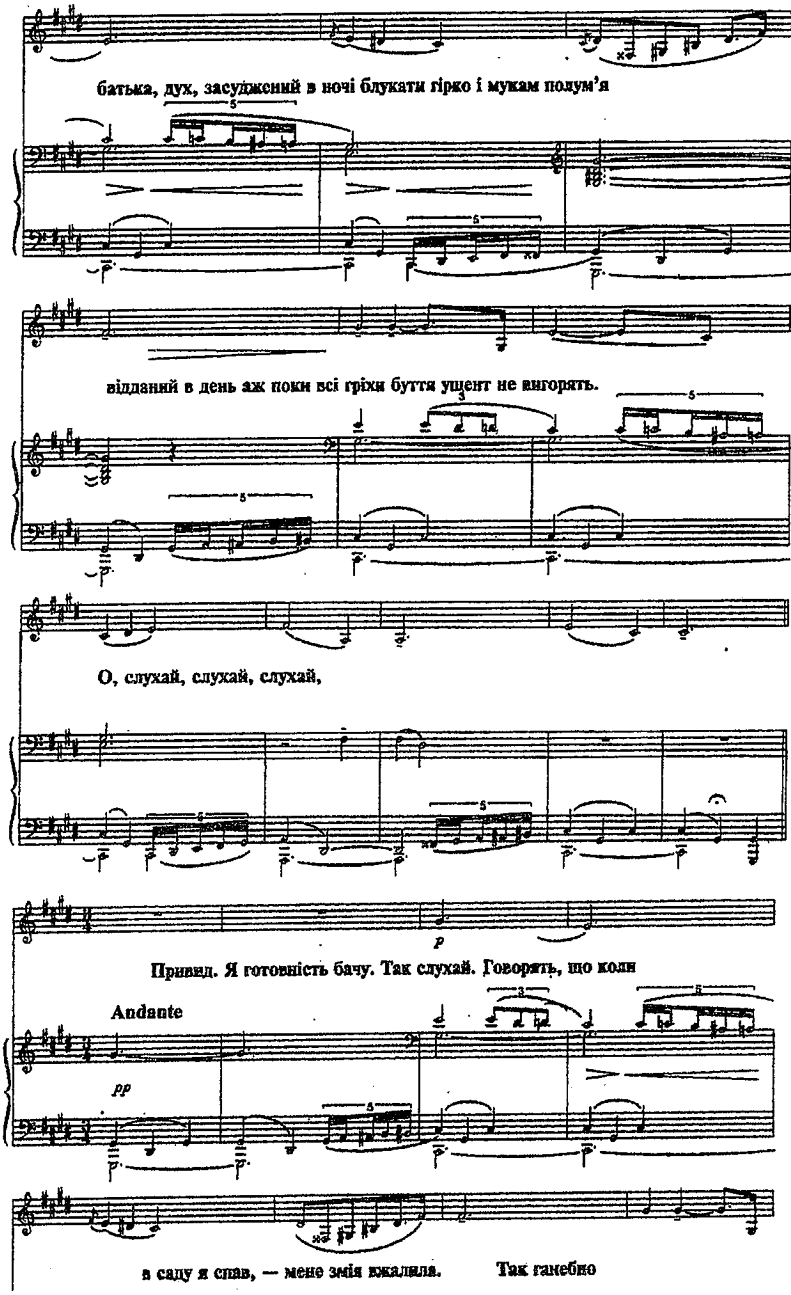
Кажи: я мушу чути.

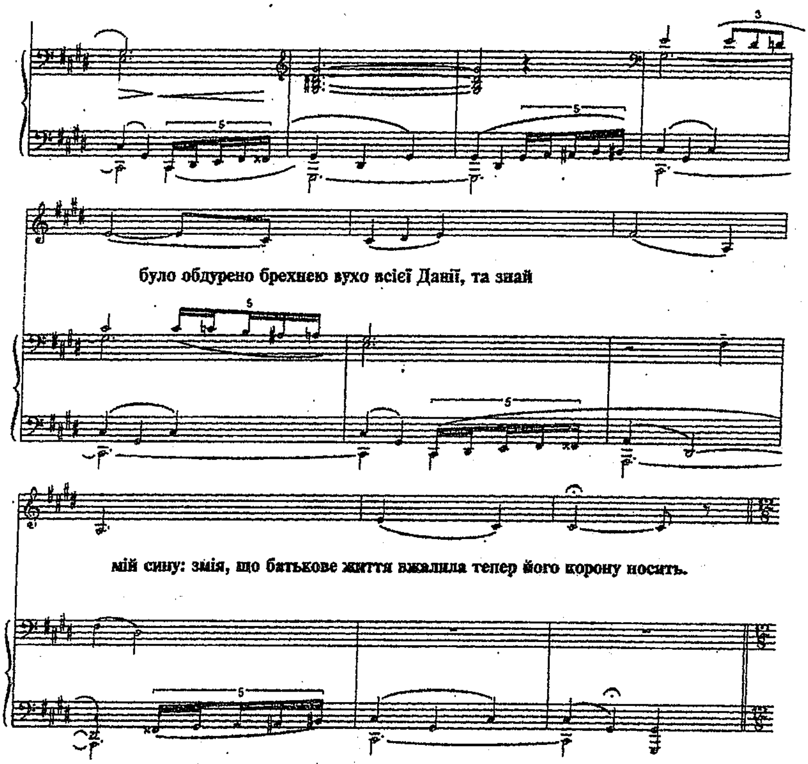
ПРИВИД

Помститись — теж, коли почуєш все.

[Музичний № 5]




батька, дух, засуджений в ночі блукати гірко і мукам полум'я
відданий в день аж поки всі гріхи буття ущент не вигорять.
О, слухай, слухай, слухай,
Привид. Я готовність бачу. Так слухай. Говорять, що коли
Andante
pp
p
в саду я спав, — мене змія вжалила. Так ганебно



ПРИВИД
Якщо любив ти справді свого батька...

ГАМЛЕТ

Жахається.

О Боже!

ПРИВИД
Помстись за його підле, люте вбивство.

ГАМЛЕТ

Пауза. Відкриття. Потрясіння. Відтак — швидкий крик.

Убивство?

ПРИВИД
Кожне з них гидке, та це
Найбільш гидке, лихе, протиприродне.

ГАМЛЕТ
Кажи мерщій, щоб я помчав на крилах,

Прудких, як думка, як кохання мрія, —
Помчав до помсти.

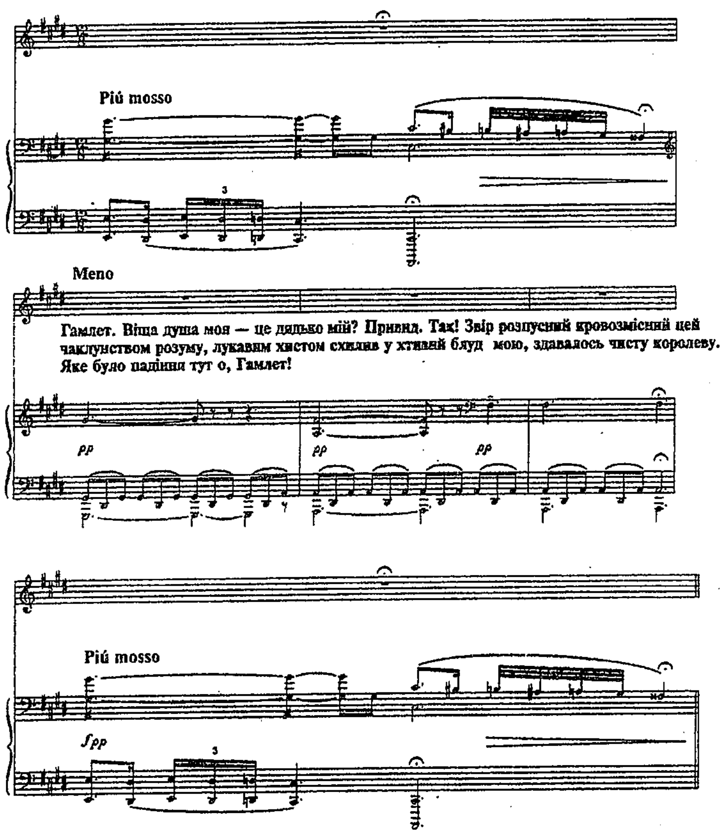
Перебігає до колони (мал. 4, Г1). *Подальший текст Привида „програвався" через сприйняття його Гамлетом. Внутрішній стан, його зміни виявлялись через пластику жестів, поз, близьких за характером до класичних, наповнених глибоким емоційним пережиттям.*

ПРИВИД

Спокійним, глибоким голосом.

Я готовність бачу

[Музичний № 5-а]



Гамлет, слухаючи, повільно, знесилюючись опускається на підлогу.

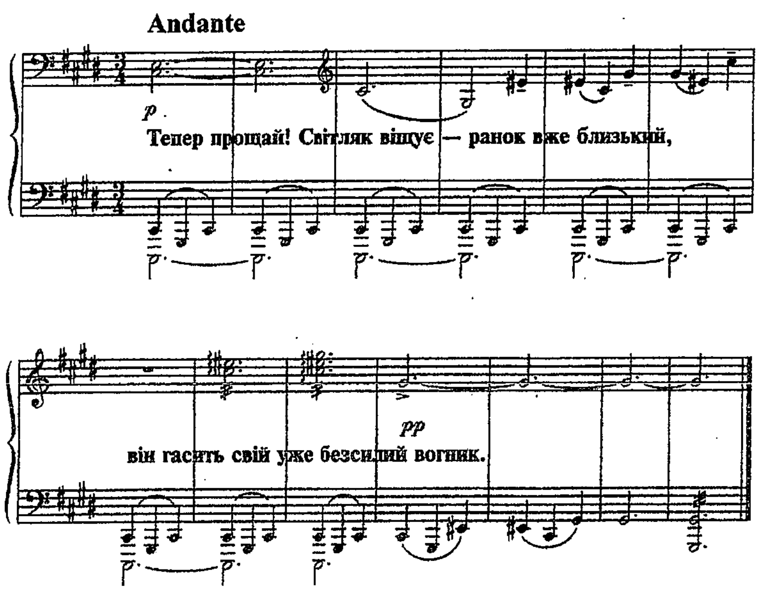
Від мене, від кохання, що так гідно
Пліч-о-пліч із обітами ішло,
В день шлюбу даними, — і ось відпасти!

Відпасти до падлюки, весь чий хист —
Убозтво у порівнянні з моїм!
Але як не піддасться ввік чеснота,
Хоча б їй в райських шатах лестив гріх,
Так похіть, хоч і з ангелом сяйним,
Пересит вчує на небеснім ложі
Й запрагне бруду.
Та тихше! Я відчув повітря ранку.
Короткий буду я. В саду я спав,
Як звик завжди спочити пополудні, —
І вкравсь твій дядько в цю годину мирну
Зі склянкою жахною блекоти
І в раковини вух моїх улив
Настій прокажуючий; клятий сік
Настільки весь ворожий крові людській,
Що, наче ртуть швидкий, він всюди мчить
Крізь брами всі, крізь всі проходи тіла
І звурджує раптово й сильно,
Мов кислота, що капне в молоко
Здорову кров: з моєю так було.
І перші враз, як Лазарю, мені
Обкидали мерзенною корою
Моє здорове тіло.

[Музичний № 5-д]

Як є в тобі природа — не стерпи:
Не дай, щоб ложе датських королів
Для блуду й кровозмішення стелилось.
Але хоч як там діятимеш ти,
І душу й розум не плямуй, піднявши
На матір руку. Небу це залиш
І терню, що живе у неї в грудях,
Безжально жалячи.

[Музичний № 5-f]



Прощай, прощай! Про мене пам'ятай!

Виходить. Гамлет проводжає його піднятою рукою.

ГАМЛЕТ

Підводиться. Закриває рукою обличчя.

О військо неба! Ти земля! Іще?
Докупи й пекло? — Тьху! Стій, стій, о серце!
Ви ж, м'язи, не млявішайте й мене
Тримайте твердо! Пам'ятать про тебе?
Так, бідний дух, аж поки пам'ять є
У цій бентежній кулі. Пам'ятати?
О, я з таблиці пам'яті моєї
Всі записи звичайні геть зітру,
Слова всі книжні, образи й відбитки,
Що їх вписав там досвід літ моїх.

Лише твоє веління буде тут,
На сторінках усіх, у книзі мозку.
Без домішок низьких. В ім'я небес!

У цьому монолозі — широкий пластичний діапазон: від знесених угору рук до падіння на підлогу, але його точну партитуру встановити не вдалося.

О згубна жінка! А негідник той,
Падлюка клятий, всміхнений негідник!
Мої таблички! Я впишу, що можна
Всміхатись, усміхатися — і бути
Негідником. У Данії це так.
Так, дядьку, ви вже тут. — Девіз мій далі:
„Прощай, прощай! І пам'ятай про мене!“

ГОРАЦІО й МАРЦЕЛЛ

за сценою.

О принце, принце!

МАРЦЕЛЛ

за сценою.

Гамлет, принце наш!

ГОРАЦІО
Боже, борони його!

ГАМЛЕТ
Хай буде так!

ГОРАЦІО

за сценою.

Ілло хо, хо, мій принце!

ГАМЛЕТ
Хіло, хо, хо, лети сюди, мій сокіл!

Сходять на авансцену. Закривається червона завіса.

МАРЦЕЛЛ
Так що було?

ГОРАЦІО
Які новини, принце?

ГАМЛЕТ

Йде по сцені, за ним — Горацію. Об'єкт уваги Гамлета — внутрішній, він у полоні щойно пережитих подій. Веде розмову поміж іншим, акцентуючи зупинками не стільки логіку діалогу з партнерами, скільки перебіг своїх власних, невиказаних думок.

О дивно, дивно!

ГОРАЦІО
Скажіть нам.

ГАМЛЕТ
Ні, ви зрадите, боюсь.

ГОРАЦІО
Не я, клянусь, мій принце!

МАРЦЕЛЛ
І не я !

ГАМЛЕТ
Що скажете? Чи в змозі серце людське...
Це ж буде таємницею?

МАРЦЕЛЛ й ГОРАЦІО
Так, ми клянемось!

ГАМЛЕТ
Нема падлюки в Данії усій,
Щоб і запеклим шахраєм не був.

ГОРАЦІО
Не варт із гробу привидові йти,
Щоб нам сказати це.

ГАМЛЕТ
О так, це правда.
Тому без дальших слів давайте, друзі,
Потиснем руки і підем усі:
Ви — як бажання і справи ваші кличуть,—
У кожного ж є справа і бажання,
Чи ті, чи інші, я ж, у вбогій долі,
Чи бачите, піду молитись.

ГОРАЦІО
Принце,
Слова ці — дикі й недоладні.

ГАМЛЕТ
Шкода мені, що вам вони — образа.
Так, справді, щиро.

ГОРАЦІО
Тут нема образи.

ГАМЛЕТ
Ні, є образа. Патріком клянусь!
Тяжка до того ж. А цей дух примарний
Це чесний привид, мушу я сказать.
Бажання ж знати, що було між нами,
Переборіть в собі. Ну, а тепер,
Як друзі ви, студенти і солдати,
Вволіть моє прохання.

ГОРАЦІО
Яке, принц Гамлет? Ми готові.

ГАМЛЕТ
Мовчіть про все, що бачили вночі.

ГОРАЦІО й МАРЦЕЛЛ
Так, принце, будемо.

ГАМЛЕТ
Кляніться!

ГОРАЦІО
Справді ж,
Мовчатиму.

МАРЦЕЛЛ
І я, їй-богу, теж!

ГАМЛЕТ
Ось на мечі моєму!

МАРЦЕЛЛ
Ми ж клялись!

ГАМЛЕТ
Насправді, на мечі моєму, справді!
(фото 8)

ПРИВИД*

ГАМЛЕТ
Вгамуйтесь, вгамуйтесь, бентежний дух! Панове,
З любов'ю я звіряюся на вас.
І те все, чим такий бідак, як Гамлет,
Любов і приязнь висловить вам зможе,
Не забариться, з ласки Бога. Йдімо.

* Тут і далі нами опущений текст, друк котрого недоцільний за відсутністю реконструйованої сценічної дії.

І пальці — на устах; мовчіть, прошу.

Виходить кілька кроків уперед. Укрупнена подача тексту підкреслювалась зовнішньою статикою і максимально трагічним наповненням фраз.

Наш вік звихнувсь.

Як головна філософська сентенція вистави, як остаточне — трагедійне — вирішення жанру.

О доле зла моя!
Наш вік повинен виправити я.

Пауза.

Ну що ж, ходім разом.

Виходить.

ДІЯ 2

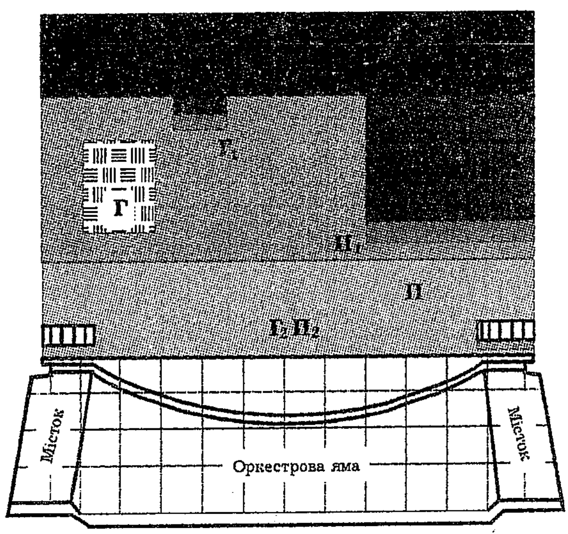
Картина 7[4]

Гамлет обрав форму захисту і дії — божевілля і чинить за своїм планом. Божевілля подане на контрапункті, асинхронності інтонації й пластики.

Діалог із Полонієм — пряме й непряме спілкування, несподівані паузи, рваний темпоритм, різка, іронічна жестикуляція Гамлета. Руки наче не встигають підкреслювати його різких випадів проти По-

Умовні позначення:

Г ГАМЛЕТ
П ПОЛОНІЙ



Мал. 5

[4] Див.: Бочаров О. Лист...; Ваніна І. Шекспір...; Гай О. Спогади...; Коваленко В. Спогади...; Козак Б. Спогади...; Моисеенко Н. Гамлет...; Петльований В. Заньківчани ставлять...; Радченко О. Клавір...; Турчин Ю. Спогади...; Шекспір В. Гамлет. — Примірник помічника режисера...

лонія і раз у раз безнадійно опускаються. Мізансценування по всій площині сцени (мал. 5).

КОРОЛЬ
Привіт вам, Розенкранц і Гільденстерн!*

ПОЛОНІЙ
Ідіть обоє, звідси йдіть, будь ласка:
Я підійду до нього.

Король, Королева, слуги виходять.

У тісному верхньому віконці вежі з'являється Гамлет із книгою у руках (див. мал. 5, Г).

О, пробачте;
Як ся має принц мій добрий Гамлет?

ГАМЛЕТ

Вибігає східцями біля вежі на сцену (див. мал. 5, Г1).

Добре, хвалити Бога.

ПОЛОНІЙ

(мал. 5, П1)

Ви мене знаєте, принце?

ГАМЛЕТ

Суворо, різко, на відстані.

Надзвичайно добре: ви — торговець рибою.

ПОЛОНІЙ
О ні, принце.

ГАМЛЕТ

Пауза.

Ну, тоді я б хотів, щоб ви були такою ж чесною людиною, як він.

ПОЛОНІЙ
Чесною, принце?

ГАМЛЕТ

Пауза.

Так, сер; у наш час бути чесною людиною — означає бути людиною, вивудженою з десятка тисяч.

ПОЛОНІЙ
Це дуже правильно, принце.

ГАМЛЕТ
Бо коли й сонце, — таке божество, — плодить черву в здохлому собаці, цілуючи падло...

Пауза. Підходить до Полонія впритул (див. мал. 5, Г2, П2). *Несподівано ніжно, щиро.*

Чи маєте ви дочку?

ПОЛОНІЙ
Маю, принце.

ГАМЛЕТ
Не дозволяйте їй прогулюватись на сонці; всякий плід є благословення; але не той, що може бути у вашої дочки. Друже, наглядайте за нею!

ПОЛОНІЙ
Що ви хочете цим сказати? *Виходячи кілька кроків вперед, швидко.* Весь час награє на моїй дочці. А спочатку він мене не пізнав; він сказав, що я — торговець рибою; далеко ж він, ох, далеко зайшов! Хоч тоді, коли я був молодим, я й сам зазнавав багато страждань від крайностей кохання; дуже схоже на це. Заговорю до нього знову. *Підходить до Гамлета.* Що ви зволите читати, принце?

ГАМЛЕТ

Витримує довгу паузу, дивлячись Полонію у вічі, повільно й виразно.

Слова (*як просто слова*), **слова** (*як роздуми*), **слова** (*гіркота й досада з приводу того, що досі його дії виявляються лише у словах*).

ПОЛОНІЙ
А про що мова, принце?

ГАМЛЕТ
Між ким і ким?

ПОЛОНІЙ
Я питаю, про що йде мова в тому, що ви зволите читати, принце?

ГАМЛЕТ

Слухає суперника „очі в очі". А на власному тексті відвертає обличчя, відходячи від Полонія у лівий кут, крадькома стежачи за ним.

Наклеп, пане! Бо цей сатиричний крутій каже тут, що у старих людей сиві бороди, що обличчя у них зморшкуваті, що з очей у них тече смола й сливовий клей; він каже, що в них повна відсутність розуму і водночас — велика слабість стегон; усьому цьому, пане, я хоч дуже й дуже вірю, а проте вважаю, що це нечесно, — отак узяти й написати; бо і ви, пане, були б такою ж старою людиною, як і я, коли б могли, подібно до рака, йти задом наперед.

ПОЛОНІЙ

Вибігаючи на авансцену.

Хоч це і божевілля, але в ньому є послідовність.

Повертається назад до Гамлета.

Чи не хотіли б ви, принце, піти з цього повітря?

ГАМЛЕТ
В могилу?

ПОЛОНІЙ
А справді, це й означало б піти з цього повітря. *Знову вибігає на авансцену.* Які змістовні часом його відповіді! Це та удача, на яку часто натрапляє божевілля і якою не могли б так щасливо розродитись ні розум, ні здоров'я. Я залишу його і постараюсь влаштувати побачення між ним і моєю дочкою. *Повертається до Гамлета.* Вельмишановний принце, дозвольте мені якнайпокорніше розлучатися з вами. *Церемонний, але дещо поспішний реверанс.*

ГАМЛЕТ

Довго, пильно дивиться на Полонія.

Немаю нічого, сер, з чим би я розлучився охотніш; крім мого життя, крім мого життя, крім мого життя!

ПОЛОНІЙ

Ледь витримуючи погляд Гамлета, здрібнено.

Щасливо залишатись, принце.

ГАМЛЕТ

Услід Полонію. Не знаходячи втіхи у своїй перемозі. Гірко.

О, ці вельможні, старі дурні!

Входять із глибини сцени РОЗЕНКРАНЦ І ГІЛЬДЕНСТЕРН.

ПОЛОНІЙ
Ви принца Гамлета шукаєте? Він тут.

РОЗЕНКРАНЦ

до Полонія.

О сер, спасибі вам.

Полоній виходить.

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Стрімко йдучи до Гамлета.

Вельмишановний принце мій!

РОЗЕНКРАНЦ
Улюбленіший принце!

ГАМЛЕТ

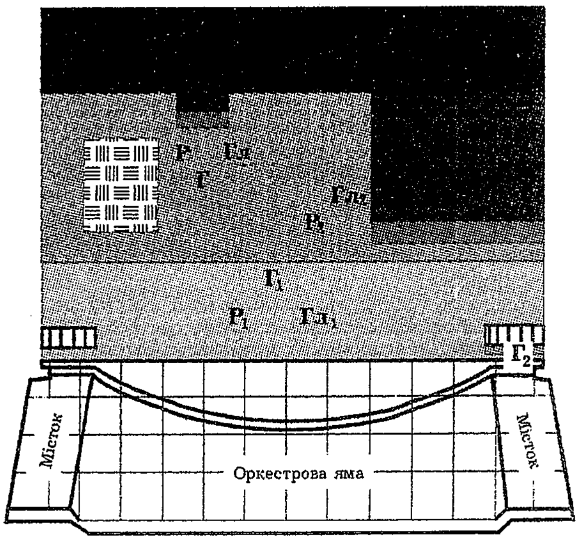
Назустріч їм, з величезною радістю, полегкістю, від попередньої напружености нема й сліду. Темпоритм чіткий, динамічний (мал. 6, Г).

Умовні позначення:

Г ГАМЛЕТ

Р РОЗЕНКРАНЦ

Гл ГІЛЬДЕНСТЕРН



Мал. 6

Мої найкращі, мої любі друзі! Як ся маєш, Гільденстерн? А ти, Розенкранц? Як же, хлопці, ви живете собі?

РОЗЕНКРАНЦ

Як усі невизначні сини землі.

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Щасливі з того, що не надщасливі;
Не шишка ми на ковпачку Фортуни.

ГАМЛЕТ

Веде діалог легко й невимушено. Репліки — лише звична гра юнаків-інтелектуалів, що не надають особливої ваги словам, віднаходячи їх блискуче, бавлячись.

Але ж і не підошви її черевиків?

РОЗЕНКРАНЦ

Також ні, принце.

ГАМЛЕТ

Тоді, значить, ви живете біля її пояса або ж у самому вогнищі її пестощів?

ГІЛЬДЕНСТЕРН
О ні, ми на непоказних місцях у неї.

ГАМЛЕТ
На непоказних місцях Фортуни? О, звичайно: вона ж таки повія, ця Фортуна. Що новенького?

РОЗЕНКРАНЦ
Нічого, принце, крім того, що світ зробився чесніший.

ГАМЛЕТ
Пауза. Ну тоді, значить, близький день Страшного суду. Але ваша новина неправдива. *Обережно.* Дозвольте мені розпитатись докладніше: чим це ви, любі друзі, завинили перед Фортуною, що заслала вас сюди, у в'язницю?

Мізансцена в центрі площадки — Гамлет ставить запитання співбесідникам, зупиняючись навпроти кожного з них. Їх відповіді слухає, рухаючись по прямій у протилежних напрямах — у глибину сцени і назад поміж суперників (див. мал. 6, Г1).

ГІЛЬДЕНСТЕРН
У яку в'язницю, принце?

ГАМЛЕТ

Підкреслено, смислово перекидаючи місток у фінал.

Данія — це в'язниця.

РОЗЕНКРАНЦ
Тоді й увесь світ — в'язниця.

ГАМЛЕТ

Безпосередньо їм у вічі.

Та ще й чудова; в ній є багато казематів, камер і підземель. А Данія — ще й одна з найгірших.

РОЗЕНКРАНЦ
Ну, тоді це ваша честолюбність робить її в'язницею: вона надто тісна для вашого духу.

ГАМЛЕТ
О Боже, та я міг бути замкнений у горіховій шкаралупі і вважати себе королем нескінченного простору, (*з болем*) коли б тільки мені не снились погані сни.

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Повертаючи русло розмови до попередньої словесної гри.

Саме ці сни, без сумніву, і є честолюбність, бо й сама суть честолюбности — усього лише тінь сну.

ГАМЛЕТ

Більш напружено.

Але й сон є усього тільки тінь.

РОЗЕНКРАНЦ

Підтримуючи Гільденстерна.

Так, і я вважаю, що честолюбність — це щось настільки ефемерне й легковажне, що є тільки тінь тіні.

ГАМЛЕТ

Тоді, значить, наші жебраки — це тіла, а наші монархи й пишні герої — тільки тіні жебраків. Чи не піти нам до палацу, бо, слово чести, я вже більше не можу займатись міркуваннями.

РОЗЕНКРАНЦ і ГІЛЬДЕНСТЕРН

Швидко, вірнопіддано, з майже блазенським реверансом.

Ми до ваших послуг.

ГАМЛЕТ

Шляхетно, стримано.

Тільки не треба того. Я не хочу дорівнювати вас до решти моїх служників, бо скажу вам, як чесна людина — доглядають мене жахливо.

Але коли залишатись і далі на стежці дружби, то скажіть мені (*пауза*), що ви поробляєте в Ельсинорі?

РОЗЕНКРАНЦ

Удаючи невинність.

Ми тільки хотіли побачитися з вами, принце; нічого іншого.

Збираються знову вклонятись.

ГАМЛЕТ

Зупиняючий жест, рукою закриває собі очі.

Я такий жебрак, що бідний навіть на подяку (*рушає углиб сцени*), але все ж я вдячний вам; хоч, правду кажучи, любі друзі, за мої подяки півпенні дати — і те буде надто дорого. *Зупиняється, раптовий і різкий поворот, запитання — аґресивні напади.* По вас не посилали? Це ваше власне бажання? Це добровільний приїзд? Ну, будьте ж, будьте чесними зі мною! Та ну-бо, кажіть!

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Пауза. Р-ц і Г-н переглядаються, заскочені. Гамлет не зводить з них очей, відчуваючи дедалі гостріше небезпеку.

Що маємо ми сказати, принце?

ГАМЛЕТ

Кожне нове запитання — на щабель вище в інтонації, темп прискорюється.

Ну що завгодно, тільки б про це. По вас посилали? Є щось схоже на визнання у ваших очах, і вашій скромності не вистачає лукавства, щоб приховати це. *Пауза. Майже радісно, відчуваючи правильність здогадів.* Я знаю: ласкаві король і королева посилали по вас.

РОЗЕНКРАНЦ

Знітившись.

Навіщо, принце?

ГАМЛЕТ

Ось це саме й маєте мені пояснити. *Прохання, мольба.* Але я закликаю вас: в ім'я прав нашого приятелювання, в ім'я згоди нашого юнацтва, в ім'я обов'язків нашої вічної любови, в ім'я усього найдорожчого, чи на красномовніший з ораторів міг би вплинути на вас (*заганяючи їх у кут, примушуючи до правди*), будьте чесними й одвертими зі мною: посилали по вас чи ні?

РОЗЕНКРАНЦ

Тихо до Гільденстерна.

Що ви скажете?

ГАМЛЕТ

набік.

Так, тепер я вас бачу наскрізь. *Наближається до них. Наказ.* Коли ви любите мене, не крийтеся!

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Вимушено.

Принце, по нас посилали.

ГАМЛЕТ

Пауза. Переживає почуте. Рукою — швидкий напівіронічний жест, що випереджає слова противників.

Я вам скажу, для чого. Отже, моя передбачливість попередить ваше зізнання, і ваша обіцянка королю і королеві зберігати таємницю не загубить жодної пір'їнки. *Переходить повільно до колони праворуч, Р-ц та Г-н у глибині сцени* (див. мал. 6, Г2). Останнім часом, а чому, я й сам не знаю, — я втратив усю свою веселість, покинув усі свої звичні заняття; і справді, настрій у мене такий тяжкий, що оця прекрасна будівля здається мені безплідною скелею; цей найчудовіший балдахін, повітря, гляньте, ця прекрасна напутна твердь, ця велична покрівля, викладена золотим вогнем, — усе це здається мені тільки каламутним і чумним згущенням випарів. *Звернений за горизонт. Говорить і собі, і їм. Мить романтично-елегійної задуми.* Який майстерний витвір людина! Який благородний

розумом! Який нескінченний здібностями! У формах своїх і рухах — який подібний до Бога! Окраса Всесвіту! Вінець усього живучого! І що ж для мене ця квінтесенція талану? Ні, люди не викликають у мені захоплення, і жодна жінка теж, хоч ви вашою усмішкою й хочете ніби сказати інше.

РОЗЕНКРАНЦ
Принце, подібної речі нам і на думку не спадало.

ГАМЛЕТ
Так чому ж ви усміхнулись, коли я сказав, що „люди не викликають у мені захоплення"?

РОЗЕНКРАНЦ
Бо я подумав, принце, що коли ви не захоплюєтесь людьми, то як сухо зустрінете ви акторів! Ми наздогнали їх у дорозі, і вони ось-ось мають прибути, щоб запропонувати вам свої послуги.

ГАМЛЕТ
Той, хто грає королів, буде прийнятий гаряче, — його величність дістане належну данину від мене; відважний рицар знайде роботу для своєї шпаги і для свого щита; коханець не зітхатиме без нагород, меланхолік мирно закінчить свою роль у п'єсі; блазень розсмішить сміхотливих, а героїня виливатиме вільно серце своє, хоч білий вірш і зазнає від того шкоди. Які це актори?

РОЗЕНКРАНЦ
А це ті самі, яким ви так захоплювались, — столичні трагіки.

ГАМЛЕТ

Перемикаючи поступово увагу на тему акторів.

Що ж примусило їх мандрувати? Їх осілість і для репутації, і для прибутків була для них зручнішою*.

Входять з глибини сцени актори, обступають Гамлета. Нервове збудження попереднього епізоду з Полонієм переходить у піднесення, схвильованість.

Просимо завітати, панове, радий вам усім! Я радий вас бачити в повному благополуччі. Просимо, любі друзі. А, мій старий друже! Твоє обличчя обросло бородою відтоді, коли я тебе бачив востаннє; чи ти прибув у Данію, щоб вразити мене? Що таке, моя юна героїня — пані? Клянусь пречистою, любі пані, ви тепер ближче до неба, ніж тоді, коли я вас бачив востаннє, на цілий каблук. Благайте бога, щоб ваш голос не тріснув, як золотий, що вийшов з ужитку. *Запалюючись на мить у творчу тему мистецтва.* Панове, я дуже радий вас бачити усіх! Ми, як французькі сколятники, налетимо на все, що побачимо. Ану, скоріше, якийсь монолог! Покажіть нам зразок вашої майстерности! Ну-бо! Якийсь палкий монолог!

ПЕРШИЙ АКТОР
Який монолог, ласкавий наш принце?

ГАМЛЕТ

Я пам'ятаю, ти читав мені одного разу монолог із п'єси, яка ніколи не була поставлена на сцені; а коли це й було, то не більше одного разу; бо п'єса, пригадую, не сподобалась. Один монолог у цій п'єсі я полюбив особливо: це — оповідання Енея Дідоні; і особливо там, де він розповідає про вбивство Пріама. *Осяяння: сюжет Пріама дає радість упізнаваної, схожої ситуації.* Коли монолог цей ще живе у твоїй пам'яті, то почни з цього рядка; почекайте, почекайте, як це...

„Жорстокий Пірр з гірканським звіром схожий...“

Ні, не так, але починається з Пірра.

Починає декламувати, щоразу більш гарячкуючи, поспішаючи, наче даючи собі поштовх до майбутньої дії.

„Жорстокий Пірр, що зброю чорну мав,
Як заміри його, як ніч ота,
Коли лежав він у коні зловіснім, —
Тепер жахний цей колір вкрив
Жахнішою геральдикою: нині —
Суцільний пурпур він, — у барвах крові
Батьків, синів, дочок і матерів.
І кров спеклась від полум'яних вулиць,
Що світло кляте і безжальне ллють
На вбивства всі; з вогню і гніву п'яний,
Обліплений ліпучою смагою,
З очима, як карбункули, шукає
Пріама — старика“.

Так, тепер продовжуй ти.

ПОЛОНІЙ

Їй-богу, принце, добре прочитано, з належною виразністю і з пристойним відчуттям міри.

ПЕРШИЙ АКТОР

„І ось знаходять;
Той марно битись хоче; меч прадавній
Руки не слухається, ліг, це впав,
Наказу непокірний; в бій нерівний
Пірр до Пріама мчить; замірився люто.

Гамлет, слухаючи, відходить до „своєї“ колони, стоїть у світлі прожектора, ловлячи кожне слово, мовчки, мімічно й пластично „програє“ разом з актором весь монолог.

І впав від вітру хижого меча
Старий. Тоді бездушний Іліон,
Мов вчувши подув цей, чоло вогнене
Схиляє вниз і моторошним хряском
Слух Пірра полонить; і меч його,
Що знісся вліт на голову молочну
Царя Пріама, мов загруз в повітрі,
Так Пірр стояв, як нелюд на картині,
І, мов до волі й замірів байдужий,

Нічого не чинив.
Таке перед грозою часто бачим:
У небі тиша: хмари нерухомі,
Безмовні вітри, і земля внизу,
Як смерть, спокійна. Раптом грім жахний
Рве все навкруг; так, після тиші, Пірра
Повстала помста киче в дію знов;
І так ніколи молоти Циклопів
Не били б в броню Марса, куючи,
Нещадно так, як Пірра меч кривавий
Впав на Пріама нині.
Геть, геть Фортуно! Ти — повія ! Боги,
Всім сонмом геть її позбавте влади,
Зламайте в колесі їй спиці й обід,
І моточину вниз з небес шпиля
Шпурніть до бісів!"

ПОЛОНІЙ
Це надто довго.

ГАМЛЕТ

З роздратуванням, не воліючи зупинятись.

До цирульника піде, разом із вашою бородою. Прошу тебе, продовжуй. Він волів би краще танцювальну пісеньку або сороміцьке оповідання — інакше він спить; кажи далі; перейди до Гекуби.

ПЕРШИЙ АКТОР
„Та хто б узрів невдягнену царицю!"...

ГАМЛЕТ
„Невдягнену царицю?"...

ПОЛОНІЙ
А це добре: „невдягнену царицю", — це добре.

ПЕРШИЙ АКТОР
„Що босоніж біжить; і слів потік
Загрожує вогню; і шматтям вкрита
До діадеми звикла голова;
Весь одяг — ковдра (схоплена в жаху)
Навколо лона, висхлого від родів.

Гамлет на порозі сліз.

Хто б це узрів, отруйним язиком
Прокльони б вилив на Фортуни ваду,
І якби боги бачили її,
Коли в утісі лютій Пірр кришив
Мечем безжальним чоловіка тіло.

Для Гамлета — кульмінаційний момент сприйняття. Він — на межі фізичних і душевних сил, слабнучи, опирається на колону.

То крик її раптовий, зойк її, —
Якщо не зовсім їм чуже все смертне,—
Пекучі очі неба б заросив
І стурбував богів“.

ПОЛОНІЙ
Дивіться, та ж він зблід! Хіба не сльози в нього на очах! —
Я вас благаю, годі.

ГАМЛЕТ

Ще не вийшов із попереднього стану, в горлі — ридання.

Гаразд, ти потім доскажеш мені решту. Шановний пане мій, чи не зробите ви таку ласку: догляньте, щоб акторів добре влаштували. Чуєте, хай їх приймуть добре. Адже вони — це огляд і короткі хроніки часу; краще вже вам після смерти дістати погану епітафію, ніж поганий відзив від них, поки ви живі.

ПОЛОНІЙ
Краще я їх прийму відповідно до їх заслуг.

ГАМЛЕТ
Е ні, дзуськи, шановний, значно краще! Якщо приймати кожного по його заслугах, то хто ж уникне батогів? Прийміть їх відповідно до власної вашої чести і гідности; чим менше вони того заслуговують, тим більші будуть заслуги вашої доброcти. Проведіть їх.

ПОЛОНІЙ
Ходімо, панове.

ГАМЛЕТ
Ідіть за ним, друзі; завтра ми даємо виставу.

Гамлет проводить Полонія та акторів у глибину сцени і повертається, відводячи до правої колони Актора.

Слухай-но, старий друже, чи можете ви зіграти „Вбивство Гонзаго“?

ПЕРШИЙ АКТОР
Так, принце.

ГАМЛЕТ
Ми подивимось це завтра ввечері. А чи могли б ви, якщо це буде потрібно, вивчити монолог на якихось дванадцять чи шістнадцять рядків, які б я склав і вставив туди? Зможете?

ПЕРШИЙ АКТОР
Так, принце.

ГАМЛЕТ
Чудово! Іди за цим паном; та глядіть мені, не глузуйте з нього.

Виходить Актор.

Любі мої друзі, я розпрощаюся сьогодні з вами до вечора; радий вас бачити в Ельсінорі.

РОЗЕНКРАНЦ
Ласкавий принце!

ГАМЛЕТ
На все!

Виходять Розенкранц і Гільденстерн.

Гамлет відходить до правої колони. Тихо, повільно, знесилено починає монолог.

Ось я і сам. О Боже мій!
Який крутій, який я підлий раб!

Розчулено.

Чи не потворне те, що цей актор
Лише в уяві, тільки сном жаги
Так дух підніс до вигадки своєї,
Що з праці цієї навіть зблід увесь!
В очах — сльоза, і розпач — постать вся,
І голос рветься, й все у згоді з тим,
Що вигадка велить. І все з-за чого?
З-за неї? *Рука і інтонація — вгору.* З-за Гекуби?

Швидке, емоційне наростання.

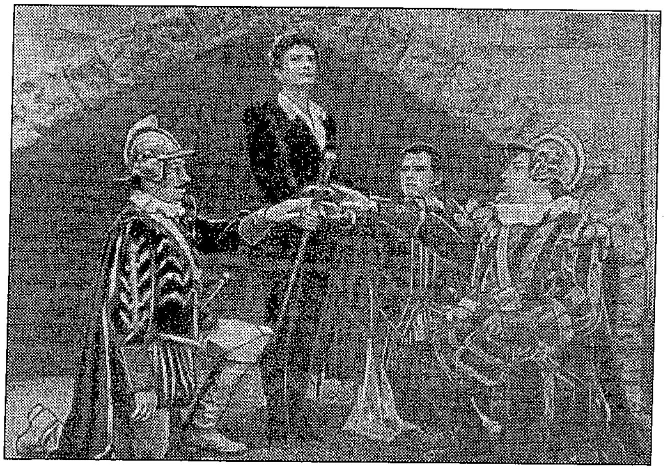
А що ж йому Гекуба, він — Гекубі,
Щоб сльози лити?Щоб він учинив,
Коли б мав привід для жаги, **підказ**,
Як маю я? Залив слізьми б він сцену
І грізний монолог врубав би в слух.
Збезумів винний би, вжахнувся б чистий,
Збентежився б невіглас. Всім, усім
І вуха й очі він би приголомшив.
А я?
Тупий і млявий йолоп, сохну, мимрю,
До власних справ байдужий. Говорити —
Та̀ й то не смію. О, за нього навіть,
За короля, чиє життя і влада
Так клято вкрадені. Я боягуз?

Звертання у залу, відкрита емоція.

(фото 9)

Ну, хто падлюкою назве мене?
Хто вирве бороду й в обличчя кине?
Чи голову проб'є? *Крик.* Ну, хто зробить?

Удар з усієї сили кинджалом в тумбу.



8. Сцена з І дії

9. Гамлет - О. Гай

10. Офелія - Л. Каганова

11. Гамлет - О.Гай, Гертруда - А.Босенко

12. Гамлет - О.Гай, Гертруда - А.Босенко

Ха!

Пауза. Кілька кроків уперед. Темповий та емоційний спад. Закривається червона завіса, перестановка на 8 картину.

А я б, їй-богу, стерпів, бо у мене ж

Веде діалог із собою, шукаючи на свої запитання відповіді в собі.

Печінка голуб'яча й жовчі брак,
Щоб зло як слід сприймати, бо інакше
Давно б я всіх шулік нагодував
Падлюки трупом. О, в крові падлюка!

Збирає по крихті рішучість.

Гидкий, розпусний, підлий, лютий звір!
О, помста!

Роз'ятрює себе, аби мобілізувати на боротьбу.

Який-бо я осел! Оце відвага —
Я, батька вбитого єдиний син,
До помсти небом кликаний і пеклом,
Словами серце тішу, як повія,
Як баба, лайкою спливаю, фу!
Мов посуду перемивальниця!
Гидота! Геть! Ти, мозок мій, до справи!
Я чув, що винні в злочині часом,
В театрі бувши, грою захопившись,
Бували так зворушені, що враз,
У злочинах своїх і зізнавались.
Бо вбивство, хоч німе воно, а все ж
Таємно й дивно каже.

Пауза. Переходить до послідовної, більш урівноваженої мови.

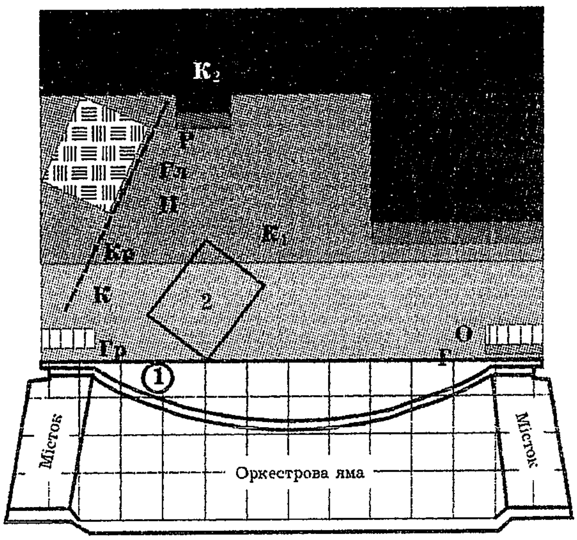
Я звелю
Акторам цим зіграти перед дядьком
Подібне щось до вбивства батька, й я
Вгризусь очима в нього; ледь здригнеться —
Я знатиму свій шлях. Бо дух отой
Дияволом міг бути; в його владі —
Вбиратись в образ любий. Може, він,
Мою скорботу знаючи і слабість, —
Над душами такими дужий він, —
Веде мене до згуби. Ґрунт міцніший
Мені потрібний. П'єса ця — петля.
Вона сумління вловить короля.

Розкривається червона завіса.

ДІЯ 3

Картина 9[5]

Кімната в замку, підготовлена для виступу акторів — на передньому плані подушка для сидіння, ліворуч глибше — килим, пуф, паралельно червоній ставці — крісла для Короля і Королеви, задній план замикають троє високих тьмяних вікон поміж колонами (мал. 7). *З правої дальньої куліси входять Гамлет і актори.*



Мал. 7

Умовні позначення:

Г	ГАМЛЕТ	**Гл**	ГІЛЬДЕНСТЕРН
О	ОФЕЛІЯ	**А1**	АКТОР-КОРОЛЬ
К	КОРОЛЬ	**А2**	АКТОР-КОРОЛЕВА
Кр	КОРОЛЕВА	**А3**	ЛУЦІАН
П	ПОЛОНІЙ	1	подушка
Гр	ГОРАЦІО	2	килим
Р	РОЗЕНКРАНЦ	— — —	лінія розташування червоної ставки

[5] Див.: Бочаров О. Лист...; Гай О. Спогади...; Каганова Л. Спогади...; Коваленко В. Спогади...; Лісненко І. Примірник ролі...; Мірус Б. Спогади...; Петльований В. Заньківчани ставлять...; Радченко О. Клавір...; Турчин Ю. Спогади...; Шекспір В. Гамлет. — Примірник промічника режисера...

ГАМЛЕТ

Динамічно, рішуче. Він весь — у майбутній події, яку готує.

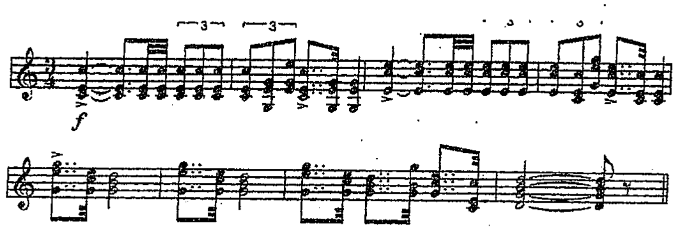
Виголосіть цей монолог, будь ласка, так, як я вам його прочитав, — легко й просто; але коли ви почнете ревти, як це роблять деякі з ваших акторів, то краще б мені чути, як мої рядки проказує міський оповісник; і не надто ретельно пиляйте повітря руками, ось так. Усе робіть розважно, бо в самому потоці, в бурі і, так би мовити, у самому смерчі жаги ви мусите пожертвувати і зберігати чуття міри, яка надає м'якості цій пристрасті*.

ГОРАЦІО
Гаразд,
Коли ж хоч щось втаїть й вислизне
З вистави він — я за крадіж плачу.

ГАМЛЕТ
Вони ідуть дивитись п'єсу.
Хворим знов прикинусь. Сядь де-небудь.

[Музичний № 10]

Врочисто. Помпезно.



Входять Король, Королева, Полоній, Офелія, Розенкранц, Гільденстерн, інші вельможі.

КОРОЛЬ

Поки почет розташовується для перегляду вистави.

Як почувається наш небіж Гамлет?

ГАМЛЕТ

Багатозначно.

Чудово, слово чести; живу на хамелеоновій їжі, годуюсь повітрям, напихуюсь обіцянками; так не відгодовують і каплунів.

КОРОЛЬ
Я не розумію цієї відповіді, Гамлет; ці слова — не мої.

ГАМЛЕТ

Іронічний реверанс.

Тепер вони вже й не мої. *До Полонія.* Мілорде, ви казали, що колись в університеті ви грали?

ПОЛОНІЙ
Так, принце, і вважали мене добрим актором.

ГАМЛЕТ
І кого ж ви грали?

ПОЛОНІЙ
Я грав Юлія Цезаря, який був убитий на Капітолії; мене вбив Брут.

ГАМЛЕТ
Це було брутально з його боку — вбити таке капітальне теля.

Несподівано різко, відверто вороже — випад у бік Розенкранца й Гільденстерна.

Актори вже готові?

РОЗЕНКРАНЦ

Знітились.

Так, принце, вони тільки ждуть вашого розпорядження.

КОРОЛЕВА
Іди сюди, мій любий Гамлет, сідай біля мене.

ГАМЛЕТ

Весь як пружина.

Ні, люба матінко, тут є метал більш притягальний.

Йде до Офелії.

ПОЛОНІЙ

тихо до Короля.

Ого, ви помічаєте це?

ГАМЛЕТ

Виклично, навіть весело.

Леді, чи можу я лягти на ваші коліна?

ОФЕЛІЯ
(фото 10)
Ні, мій принце.

ГАМЛЕТ

Розмовляє з Офелією, але об'єкт уваги — Королева. Поведінка гарячкова, ритм — рваний, то сідає, то зривається.

Я хочу сказати: чи можу я покласти голову на ваші коліна?

ОФЕЛІЯ
Так, мій принце.

ГАМЛЕТ
Ви гадали, що в мене були непристойні думки?

ОФЕЛІЯ
О ні, нічого, мій принце.
ГАМЛЕТ
А це ж чудова думка — лежати між дівочими ногами!

Рвучко підводиться.

ОФЕЛІЯ
Що таке, мій принце?

ГАМЛЕТ

Сідає.

Нічого.

ОФЕЛІЯ
Вам весело, мій принце?

ГАМЛЕТ
О, Боже, я ж тільки ваш блазень! Та що й робити людині, як не бути веселою? Ось подивіться-но, як радісно дивиться моя мати, а проте нема ще й двох годин, як помер мій батько.

ОФЕЛІЯ
Ні, минуло вже двічі по два місяці, мій принце.

ГАМЛЕТ
Так багато? Ну тоді хай диявол вбирається у чорне, а я ходитиму в соболях. О небеса! Помер два місяці тому, а в домі не забутий! Тоді ще є надія, що пам'ять про велику людину може пережити її життя на півроку; але, присягаюсь Божою матір'ю, тоді слід набудувати церков, інакше і великій людині загрожує забуття, як тому коникові-горбунцю, чи епітафія: „О, кінець! Забутий коник-стрибунець!“ [...]

Виходить Пролог.

ОФЕЛІЯ
Ви — поганий! Ви — поганий! Я стежитиму за виставою.

[Музичний № 11]

ПРОЛОГ
„До п'єси й до уміння
Схиліть з благословінням
Вибачливе терпіння".

ГАМЛЕТ

Сидить ліворуч Офелії на підлозі.

Що це — пролог, а чи афоризм на персні?

ОФЕЛІЯ
Так, це коротко, мій принце.

ГАМЛЕТ
Як жіноче кохання.

Входять двоє акторів: КОРОЛЬ і КОРОЛЕВА. Гра акторів вирішена у підкреслено „класичному" стилі. Декламація підкреслено театральна, жести, рухи супроводжують текст ілюстративно. Ідуть із дальньої правої куліси, виголошуючи текст.

АКТОР-КОРОЛЬ
„Вже повіз Феба тридцять раз оббіг
Навкруг землі, навколо хвиль морських,
І тридцять по дванадцять місяців
Дванадцять раз по тридцять йшло разів
З часу, як нам серця з'єднали й руки
Любов і Гіменей в святу поруку.

АКТОР-КОРОЛЕВА
„Ще й сонце, й місяць більший шлях пройдуть,
Аніж любові закінчиться путь.
Та горе! Хворий ти останніх днів,
Змінився дуже, так весь посмутнів,
Що я в турботі. Тільки ж не на мить
Нехай вона тебе не засмутить,
Бо в жінці ж страх з любов'ю нарівні:
Чи їх нема, чи в розпалі вони.
Ти знаєш всю мою любов без меж;

Як і любов, мій страх — великий теж;
Не може щось мале страху завдати,
На страх багата лиш любов багата.

АКТОР-КОРОЛЬ

На площадці. (Див. мал. 7, А1, А2).

„Так, скоро я лишу тебе, любов.
Мене лишають сили, стигне кров,
А ти лишишся тут, на світі цім,
В коханні, в шані; і, можливо, з ним,
З новим...“

АКТОР-КОРОЛЕВА
„О ні, не знатиму я їх!
Любов, не зрада,— тут, у грудях цих.
За другий шлюб хай вб'є прокляття лють!
Убивши перший, другий шлюб беруть!“

ГАМЛЕТ

Наступні кілька реплік Гамлета звучали на широких жестах Акторів, не затримуючи дії, не перебираючи на себе уваги.

Полин! Полин!

АКТОР-КОРОЛЕВА
„Хто другий шлюб бере й клянеться знов,
Для тих користь — основа, не любов.
Вмертвлю я вдруге вмерлого дружину,
Як другому на ліжко себе кину“.

АКТОР-КОРОЛЬ
„Я вірю — щирі ці слова й думки,
Та рішення всі наші — нетривкі,
Вони у рабстві в пам'яті у нас:
Палкий зачин, життю ж — короткий час.
Так плід нестиглий на гіллі висить,
Достигнув плід — і сам униз летить,
Природне й те, що забуваєм ми
Обов'язки, що взяли їх самі.

ГАМЛЕТ
А що, коли вона зламає цю клятьбу?

АКТОР-КОРОЛЬ
„О, присяга та свята. Облиш, кохана, мене;
Мій дух втомивсь, і турботу денну
Розвію сном“.

Засинає.

АКТОР-КОРОЛЕВА
„Спочинь, о мій коханий,
І хай між нас повік ніщо не стане.“

Виходить.

ГАМЛЕТ

Поки Актор засинає.

Ваша величність, як вам подобається ця п’єса?

КОРОЛЕВА
Ця жінка, на мою думку, надто гаряче запевняє.

ГАМЛЕТ
Але ж вона дотримає свого слова.

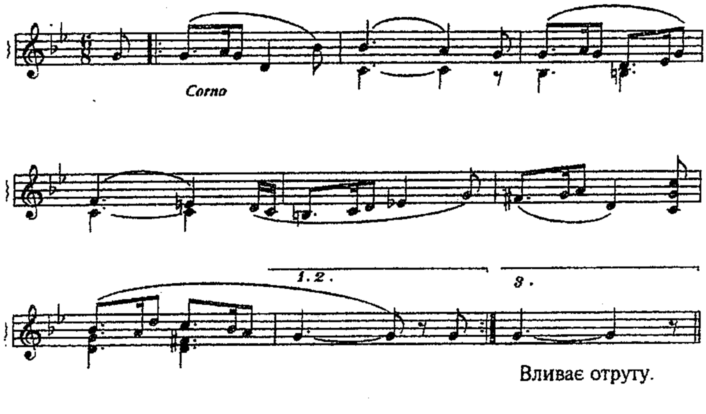
КОРОЛЬ
Ти чув зміст п’єси? В ньому нема нічого непристойного?

ГАМЛЕТ
Ні, ні, вони тільки жартують! Вони й отруюють жартома. Нічогісінько непристойного.

КОРОЛЬ
А як зветься п’єса?

ГАМЛЕТ
„Мишоловка“. Але в якому розумінні? В переносному. Ця п’єса малює вбивство, вчинене у Відні. Ім’я герцога — Гонзаго; його жінка — Баптіста. Ви зараз побачите цей паскудний вчинок; але що нам до того? Вашої величности і нас, у яких душі чисті, це не стосується, хай шкапа брикає, коли в неї садно, а наші загривки не натерті.

[Музичний № 11-а]



Вливає отруту.

Входить Луціан (див. мал. 7, А3). *Виконує пантомімічний епізод на площадці. Пластика Луціана — підкреслено диявольська. Припадає на одну ногу, помахи рук як зловісні крила. Діалог Офелії з Гамлетом — під час того, у швидкому темпі.*

Це такий собі Луціан, небіж короля.

ОФЕЛІЯ
А з вас такий чудовий хор, принце.

ГАМЛЕТ
Я міг би тлумачити все, що буде між вами й вашим коханим, коли б тільки міг побачити, як ці ляльки танцюють.

ОФЕЛІЯ
Ви гострі, мій принце, ви гострі.

ГАМЛЕТ
Вам довелося б постогнати, щоб притупити моє вістря.

ОФЕЛІЯ
Що далі, то все краще і все гірше.

ГАМЛЕТ
Так вам доводиться обирати собі чоловіків. Починай, убивце!
Та облиш своє кляте кривляння й починай! Ну! „Кряче крук, до помсти кличе“.

ЛУЦІАН

Карликова чорна постать раптом виростає на світлому тлі на повен зріст із розпростертими крилами чорного плаща. Кожне слово — зловісно чітке, карбоване.

„Думки — як ніч, міцна рука й отрута.
Стриває час; нема кому зирнути.
Напій мерзенний, сік із трав північних,

руки внизу „заклинають“.

Гекати закляттям проклятий тричі,
Жахним єством, своїм чаклунством всім
Живе життя раптово погаси“.

Вливає отруту до вуха сплячого.

ГАМЛЕТ
Він отруює його в саду, щоб заволодіти його державою. Короля звуть Гонзаго, така історія існує, і написана вона добірною італійською мовою. А далі ви побачите, як убивця добивається любови дружини Гонзаго.

Спираючись на поручні крісла, устає Король.

ОФЕЛІЯ
Король підводиться!

ГАМЛЕТ

Також підхоплюється, торжествуючи.

Що, злякався холостого пострілу?

Гораціо забігає наперед, слідкуючи за Королем, Гамлет із протилежного боку не зводить з нього очей.

КОРОЛЕВА
Що з вами, ваша величність?

ПОЛОНІЙ
Припиніть виставу!

КОРОЛЬ

Розгублено, переляканно.

Дайте мені світла! Геть звідси!

ВСІ

Король із криком вибігає (мал. 7, К1, К2).

Світла! світла! світла!

Виходять усі, крім Гамлета і Гораціо.

ГАМЛЕТ

Перемога тільки додає ще більшого болю.

Поранений хай плаче лось,
Пустує лань вціліла,
Як інші сплять, вартує хтось —
Таке вже в світі діло.

Пауза. На мить розпружився.

Невже таки, сер, із цим та ще й з лісом пір'я — коли б моя доля надалі обернулася турком проти мене, — невже з цим та ще з двома провансальськими трояндами на моїх розрізаних черевиках, невже б я не дістав місця у трупі акторів, сер?

ГОРАЦІО
З половинним паєм.

ГАМЛЕТ
З повним, я гадаю.

Гамлетом із новою силою знову заволоділи образи болю. Він зранений, змучений.

О, Дамоне, в державі цій
Колись владав орел —

Юпітер справжній, нині ж в ній —
Справжнісінький... павич...

ГОРАЦІО
Ви могли б і зримувати.

ГАМЛЕТ

Виходячи на авансцену, знову гарячково.

О любий Гораціо, я б поручився за кожне слово привида тисячею фунтів. Ти помітив?

ГОРАЦІО
Та ще й дуже добре, мій принце.

ГАМЛЕТ
Коли мова зайшла про отруєння?

ГОРАЦІО
Я дуже пильно стежив за ним.

ГАМЛЕТ
Ага! Гей, музику! Гей, флейти!
Коли Король виставу не вподобав,
То, значить, їм не до смаку ця спроба!
Гей, музику!

Вбігають Розенкранц і Гільденстерн.

РОЗЕНКРАНЦ
Ласкавий принце мій, дозвольте мені звернутися з кількома словами до вас.

ГАМЛЕТ

Усю подальшу сцену веде обличчям до зали, не дивлячись на співбесідників, підкреслюючи запитання лише жестом руки або півобертом до партнерів.

О, сер, хоч і з цілою історією.

ГІЛЬДЕНСТЕРН
Король, принце...

ГАМЛЕТ

Репліки Гамлета то насмішкуваті, то різкі, нищівні.

Так, сер, що з ним таке?

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Відповіді улесливі, запобігливо-дрібні.

Він пішов до себе і йому дуже погано.

ГАМЛЕТ
Ваша мудрість виявила б себе багатшою, коли б ви повідомили про це його лікаря; бо коли я заходжусь біля його очищення, то побоююсь, щоб жовч у ньому не розлилась іще більше.

ГІЛЬДЕНСТЕРН
Мій ласкавий принце, дайте хоч якогось ладу вашій мові й не ухиляйтесь так дико від моєї справи.

ГАМЛЕТ
Я корюсь вам, сер; виголошуйте.

ГІЛЬДЕНСТЕРН
Королева, ваша мати, перебуваючи в найтяжчій скорботі духу, послала мене по вас.

ГАМЛЕТ
Радий вас бачити, прошу.

ГІЛЬДЕНСТЕРН
Ні, мій ласкавий принце, це не та люб'язність, яка потрібна. Якщо ви зволите дати мені розумну відповідь, то я виконаю доручення вашої матері; коли ж ні — ви мені пробачте, і моє повернення буде кінцем доручення.

ГАМЛЕТ
Сер, я не можу.

ГІЛЬДЕНСТЕРН
Чого, мій принце?

ГАМЛЕТ

Ховає обличчя від них поглядом у підлогу.

Дати вам розумну відповідь; мій розум хворий. Але, сер, та відповідь, яку я зможу вам дати, до ваших послуг. Або, точніше, як ви кажете, до послуг моєї матері. Та годі з цим і перейдемо до справи. Ви кажете, що моя мати...

РОЗЕНКРАНЦ
Так, ваша мати каже, що ваша поведінка її неймовірно дивує і непокоїть.

ГАМЛЕТ
О, який чудовий син, що може здивувати матір!
Але слідом за цим здивуванням матері невже нічого не йде по п'ятах? Повідомте.

РОЗЕНКРАНЦ
Вона бажає поговорити з вами у своїх покоях, раніш ніж ви підете спати.

ГАМЛЕТ

Пауза. Із злістю.

Ми підкоряємось, хоча б вона десять разів була нашою матір'ю. Чи маєте ви ще якусь справу до мене?

РОЗЕНКРАНЦ

Мій принце, колись ви любили мене.

ГАМЛЕТ

Так само, як і зараз (*дивиться у вічі, показуючи руки*), присягаюсь цими злодіями і грабіжниками.

РОЗЕНКРАНЦ

Мій ласкавий принце, в чому полягає причина вашого душевного розладу? Ви ж самі загороджуєте двері вашій власній волі, відмовляючись розповісти другові про свої скорботи.

ГАМЛЕТ

Сер, мені бракує майбутнього.

РОЗЕНКРАНЦ

Як це може бути, коли сам король проголосив ваше право на трон Данії!

ГАМЛЕТ

Так, сер, але „...поки трава зросте...“ Правда, ця приказка трохи запліснявіла.

Ліворуч із глибини сцени повертаються музиканти з флейтами.

А, флейти! Дайте-но мені одну!

Крик. Р-ц і Г-н злякано відступають назад.

Ану, відійдіть убік! Чого це ви все крутитесь навколо мене, наче хочете відбити мене від вітру; чи ви хочете мене в сітку загнати?

РОЗЕНКРАНЦ

О, мій принце, коли моя відданість надто смілива, то це провина моєї надто палкої любови.

ГАМЛЕТ

Йде із флейтою у руках по центру на авансцену.

Я не зовсім добре розумію вас. *Дивиться на флейту ніжно, розчулено. Далі — легко.* Чи не зіграєте ви на цій дудці?

ГІЛЬДЕНСТЕРН

З реверансом.

Мій принце, я ж не вмію.

ГАМЛЕТ

Дуже конкретно, безпосередньо.

Я вас прошу.

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Знову легкий уклін.

Повірте мені, я не вмію грати.

ГАМЛЕТ

Ну, я благаю вас.

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Я й доторкнутися не вмію до неї, мій принце.

ГАМЛЕТ

Іронія змішана з болем.

Це ж так само легко, як і брехати; керуйте цими відтулинами з допомогою ваших пальців, дихайте в неї вашим ротом — і вона заговорить найкрасномовнішою музикою. Дивіться, оце — лади.

ГІЛЬДЕНСТЕРН

Але я не можу видобути з неї ніякої гармонії, я не володію цим умінням.

ГАМЛЕТ

Широко.

Ось бачите, яку неподобну річ ви робите з мене! *Пауза.* Ви хотіли б грати на мені; вам здається, що ви знаєте мої лади; ви хотіли б видобути серце моєї таємниці; ви хотіли б випробувати мене від моєї найнижчої ноти аж до верховин мого звуку. *Пауза.* А ось тут багато музики, чудовий голос, ось, у цьому маленькому інструменті: а проте ви не можете зробити так, щоб він заговорив. *Крок—два вперед.* Чорт забирай! Чи ви гадаєте, що на мені легше грати, ніж на цій дудці? Ви можете назвати мене яким завгодно інструментом, можете терзати мене, але грати на мені ви не можете.

Із глибини повертаєтьcя Полоній.

Благослови вас, Боже, сер!

ПОЛОНІЙ

Реверанс.

Мій принце, королева хотіла б поговорити з вами, і до того ж негайно.

ГАМЛЕТ

Знущаючись, дивиться угору.

Чи ви бачите оту хмару? Правда, схожа на верблюда?

ПОЛОНІЙ

Дивиться угору, потім — на Гамлета.

А, їй-богу, вона й справді схожа на верблюда.

ГАМЛЕТ

На мою думку, вона схожа на ласку.

ПОЛОНІЙ

О так. Вона й вигнута так, наче ласка.

ГАМЛЕТ

Або ж наче кит?

ПОЛОНІЙ

Дуже, дуже схожа на кита.

ГАМЛЕТ

Ну, тоді я зараз прийду до моєї матері! *Набік.* Вони зовсім відберуть у мене розум! — Я одразу ж іду.

ПОЛОНІЙ

Реверанс.

Я так і скажу.

Виходить Полоній.

ГАМЛЕТ

Одразу — це сказати легко.— Залиште мене, друзі.

Усі виходять.

Наспів нічний чаклунський час, коли
Могили знають час, в який все пекло
Отруйно диха в світ; я б нині міг
І крові випить, вдіяти таке,
Що день здригнувся б. Мати жде. Іду.

Закрилась червона завіса. Перестановка на 10 картину.

Гамлет на авансцені.

Розпачливий жест піднятих угору рук.

О серце, не втрачай природи. Хай
Душа Нерона в груди ці не ввійде.
Жорстоким буду — нелюдом не буду.
В словах, кинджали, будьте — не в руці.
Душа й язик, ви будьте лицемірні,
Хоч як словами ранитиму я —
Втримай слова від дій, душе моя!

Виходить.

Піднімається червона завіса.

Картина 11[6]

Кімната Королеви.

Входить Королева й Полоній.

ПОЛОНІЙ
Він зараз прийде. Будьте з ним суворі.
Скажіть, що вихватки його нестерпні,
Що тільки добрість ваша стала муром
Між ним і гнівом. Я сховаюсь тут.
Суворі будьте з ним.

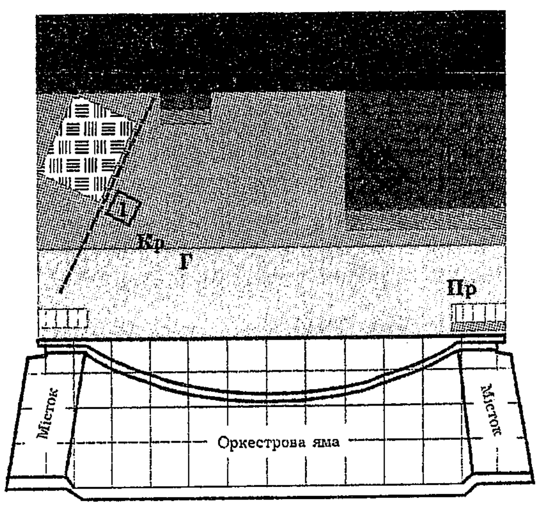
ГАМЛЕТ (*за сценою*)
О мати, мати!

КОРОЛЕВА
Я вам ручусь. Не бійтеся за мене.
Сховайтесь десь. Я чую — він іде.

Полоній ховається за килимом.
З лівої дальньої куліси швидко, рішуче входить Гамлет (мал. 8).

Умовні позначення:

Г	ГАМЛЕТ
Кр	КОРОЛЕВА
Пр	ПРИВИД
1	крісло
2	пуф
3	столик
—	лінія розташування килима



Мал. 8

[6] Див.: Босенко А. Спогади...; Босенко А., Гай О. Спогади...; Бочаров О. Лист...; Гай О. Спогади...; Турчин Ю. Спогади...; Шекспір В. Гамлет. — Примірник помічника режисера...

ГАМЛЕТ

В тому ж темпі, анфас на зал.

Так в чому **річ**, мати?

КОРОЛЕВА

Сидячи у кріслі. Починає розмову стримано-нейтрально, вивчаючи сина.

Образив батька ти так тяжко, Гамлет.

ГАМЛЕТ

Не повертаючись до неї. Наступаючи на матір інтонаційно.

Образили **ви** батька тяжко, мати.

КОРОЛЕВА
Не відмовляй безглуздим язиком.

ГАМЛЕТ
Так не питайте грішним язиком.

КОРОЛЕВА
Що, Гамлет, все це значить?

ГАМЛЕТ
О ні, клянусь!
Ви — королева, дядькові дружина;

Гірко.

І — нащо сталось так? — мені ви матір.

КОРОЛЕВА

Хоче йти.

Тоді хай інші з вами поговорять!

ГАМЛЕТ

В тоні наказу.

Е, ні, сідайте! Не піти вам звідси,
Аж поки дзеркала я вам не дам,
В якому ви побачите свій образ.

КОРОЛЕВА

Притуляється злякано спиною до лівої портальної колони.

Що хочеш вдіять? Вбити хочеш, вбити?
О, пробі!

ПОЛОНІЙ

за килимом.

Егей, на допомогу! Пробі! пробі!

ГАМЛЕТ

Виймаючи шпагу, біжить до килима, ударяє шпагою, торжествуючи.

Ха! Щур? Помер! Дукат у заклад, помер!

Пронизує шпагою килим глибше.

ПОЛОНІЙ

О, я забитий!

Падає і вмирає.

КОРОЛЕВА

Схоплюєтъся, крик.

Боже, що ти накоїв!

ГАМЛЕТ

Розгублено.

Я й сам не знаю; хто то був — король?

КОРОЛЕВА

холодно, з осудом.

Який безглуздий і кривавий вчинок!

ГАМЛЕТ

Кидає виклик.

Не гірш ніж вбити короля, о мати,
І потім шлюб узяти з його братом.

КОРОЛЕВА

Убити короля?

ГАМЛЕТ

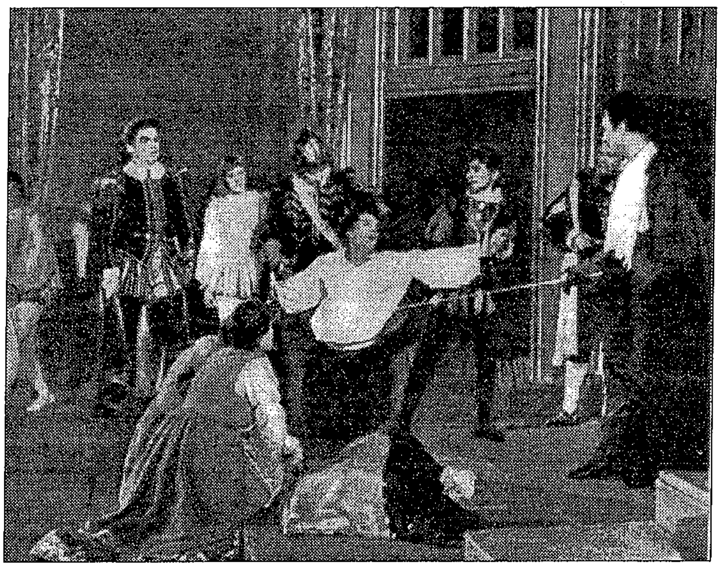
Я так сказав.

Підіймає килим і знаходитъ Полонія.
Без особливого співчуття, стримано.

Настирний, вбогий блазень, що ж, прощай!
Вціляв я вищого — тобі судилось.
Як небезпечно клопотатись надто!

Не суворо, але вимогливо. Прагне зосередити матір на своїх подальших словах.

Рук не ломіть! Сідайте! Тихше! Хочу
Ламати серце ваше; це зроблю,
Коли його ще можна зворушить,
Коли його не вкрила звичка гартом
Жахним, непроникним для почуття.



13. Сцена з IV дії

14. Фортінбрас - В. Сумський

КОРОЛЕВА

Вимушено сідає у крісло. Гамлет — у центрі сцени, анфас до зали. Непрямий діалог.

Що ж я вчинила? За що так жорстоко
Б'є твій язик мене?

ГАМЛЕТ

Повільно, тихо.

Такий бо вчинок,
Що рози скромности плямує брудом,
Що зве брехнею честь, що геть здирає
З чола кохання чесного троянду
І язву випіка, що всі обіти
Низводять до божби; о, вчинок цей!
Вбиває душу договору він
І обертає молитви святі
На суміш слів; лице небес палає—
І мідь оця, складна, потужна сфера,
З лицем скорботним, наче перед Судом,
На вчинок ваш глядить.

КОРОЛЕВА

Благально.

Що ж це за вчинок,
Що так рве й гримить ще в передмові?

ГАМЛЕТ

Підходить до матері, вказує на невидимий глядачеві портрет батька в лівій кулісі та на медальон, що висить у неї на шиї.

На цю картину гляньте, і на цю.
Це двох братів подоби дуже точні,

Захоплено.

Глядіть, яка принада в рисах цих:
Гіперіона кучері, чоло
Юпітера самого, погляд Марса.[...]
Тут кожний бог відбиток свій поклав,
Щоб дати світові людину **справжню**.
То був ваш чоловік. І ось — глядіть.
Ось ваш теперішній. Мов колос хворий,
Він брата загубив. Де ваші очі?
З гори такої і в таке багно

Нищівний, болісний осуд.

Зійти по їжу! Ха! Де ваші очі?
Жагою це не звіть, вже в роки ці
Буяння крові згасло, підкорилось,
Слухняне розсуду. Який же розсуд
Замінить те оцим?[...]

О сором! Де рум'янець твій? О пекло!
Коли бунтуєш ти в кістках матрони,
То хай цноту розтопить юнь палка,
Як всіх в вогні. [...]

КОРОЛЕВА

У муках відвертається від нього, ховає погляд.

Досить! Просто в душу
Звернув мені ти очі — й бачу я
Такі там чорні та криваві плями,
Що їх нічим не змити.

ГАМЛЕТ

посилюючи звучання.

Ні, та жити
В поту гидкім спаскудженого ліжка,
В розпусті варячись, у млості злігшись
На купі гною...
КОРОЛЕВА
Досить, не кажи!
Слова твої — немов кинджали в вуха.
О, досить!

(фото 11)

ГАМЛЕТ

посилюючи звучання.

Вбивця і падлюка! Раб,
Не вартий і двохсотої частини
Того, хто був вам чоловіком! Блазень!
Крадій держави й влади; злодіяка,
Який корону вкрав дорогоцінну
І до кишені пхнув собі.

КОРОЛЕВА
О, досить!

ГАМЛЕТ

фортіссімо.

Король з ганчір'я і латок...

„Входить“ невидимий Привид (мал. 8). *Він — в уяві Гамлета. Актор „веде“ його поглядом із правої куліси через авансцену — в ліву кулісу. Гамлет переходить в якісно інший голосовий реґістр, звертаючись як до янгола-спасителя.*

Спасіть мене, крильми своїми вкрийте,
О вартові небес!
Чого ти хочеш,
Блаженний образ?

КОРОЛЕВА

Дивиться на нього, не розуміючи, що відбувається із сином.

Боже, він збезумів!
ГАМЛЕТ
Ти — сину млявому докір? Прийшов
Бо він, марнуючи і час, і пристрасть,
Не діє за страшним твоїм наказом?
Кажи!

ПРИВИД

Голос — помірно, холодно, виважено.*

Не забувай. Я тут для того,
Щоб загострити твій ступілий замір.
Та глянь на матір — в остраху вона;
Стань поміж нею та її думками;
Уява небезпечна для слабих.

Широко й протяжно.

Промов до неї, Гамлет.

ГАМЛЕТ

Повертається до матері. Тихо, вимушено.

Що з вами, пані?

КОРОЛЕВА

Рвучко підходить до нього. Обнімає. Злякано.

Леле, що з тобою?
Ти втуплюєш у порожнечу зір,
З повітрям безтілесним розмовляєш,
З очей твоїх твій дух глядить так дико,
І, наче військо, збуджене в тривозі,
Звелось твоє волосся, мов живе,
Звелося і стоїть! О любий сину,
Вогонь і шал безумства окропи
Терпінням остудним. Глядиш на що ти?

ГАМЛЕТ

Продовжує „вести“ очима постать Привида.

На нього! О, який блідий він, гляньте!
Каміння б зворушилось, коли б цей образ
До нього заволав. О, не дивись!
Скорботний погляд твій мене відверне,
Від лютих дій; і те, що вдіять маю,
Свій колір зрадить: сльози замість крові!

---

* Звучання із-за сцени.

КОРОЛЕВА

Подається кілька кроків уперед.

З ким мовиш ти?

ГАМЛЕТ

Увага — на Привиді.

Хіба не видно вам?

КОРОЛЕВА
Чому ж? Усе, що єсть, я бачу ясно.

ГАМЛЕТ
Не чули теж нічого?

КОРОЛЕВА
Ні, крім нас.

ГАМЛЕТ

Привид наближається до лівої куліси. Гамлет, що йде за ним, майже спиною обернений до зали.

Та подивіться ж! Ось він геть іде!..
Мій батько, весь як за життя він був!
Дивіться, йде! Ось перейшов поріг!

Привид виходить.

КОРОЛЕВА

Сідає на пуф на площадці.

Це все — лише твойого мозку витвір.
Шаленство, маячіння дуже вправне
У втіленнях безплотних цих.

ГАМЛЕТ

М'якше, лагідніше.

„Шаленство"?
Мій пульс — як ваш; у нього — такт розмірний,
Та ж дужа музика; не безум, ні —
Слова мої; ось іспит учиніть —
Я все достоту повторю, і безум
Геть відпаде. Благаю, киньте це;
Не безум мій, це гріх говорить ваш*.

Підходить до неї, сідає біля ніг. Примирення, певна рівновага. (фото 12)

Сповідайтесь до неба,
В минулім кайтесь, наперед пильнуйте
І ґрунт не вполюйте для бур'янів.

Пробачте ви мені мою чесноту,
Але ж вона в цей розжирілий вік
Перед пороком мусить пробачатись,
Благати, щоб допомогти йому.

КОРОЛЕВА
О Гамлет, серце ти моє навпіл розтяв!

ГАМЛЕТ
Відкиньте ж геть цю гіршу частку серця
І, чистою, із другою ідіть!
Добраніч; та не йдіть у ліжко дядька.
Сорому позичте, як в собі нема*.
Ніч втримайтесь.
І це якесь полегшення надасть.
В утриманні на завтра; далі — легше,
Бо звичка змінює й природи образ,
Скорити може й сатану, чи геть
Штовхнуть всевладно. Ну, так надобраніч.
Коли запрагнете благословення —
Прийду по нього я до вас. А з цим...

Підходить до килима.

Я каюсь; та це небо так схотіло,
Щоб я скарав його, а він — мене,
Щоб я бичем став неба й виконавцем.
Його я не лишу і відповім
За смерть, що я завдав йому. Добраніч!
Щоб добрим бути — мушу бути лютим.
Зачин лихий — ще гірший має бути.
Ще слово, пані.

КОРОЛЕВА

Прагне його затримати, з відчаєм, розгублено.

Що мені робити?

ГАМЛЕТ

Вибух гніву.

Не те, що я вам радив, аніяк!
Хай знов король спокусить вас у ліжко,
Щіпне за щічку, мишкою назве.
Ви ж за цілунки підлі ті, за ласку
Тих клятих пальців, що погладять вас,
Розплутайте йому всю справу цю,
Бо справді — не безумний я, лише
Безумно хитрий. Це було б чудово!
Бо як прекрасній, мудрій королеві
Від жаби, від кота, від кажана
Із тайною ховатись? Хто б це міг?

Ні, всупереч чуттю і таємниці,
Із кліткою залізьте ви на дах,
Пустіть птахів у льот і, як та мавпа,
Для спроби й ви до клітки влізьте теж,
І в'язи там скрутіть.

КОРОЛЕВА

Щиро, остаточне рішення — посвята синові.

О, віри йми, як мова — це дихання,
А дихання — життя; його не маю,
Щоб видихнути те, що ти сказав.

ГАМЛЕТ

Пауза. Холодно.

До Англії я їду — вам відомо?

КОРОЛЕВА
Ох, я й забула; вирішено так.

ГАМЛЕТ

Говорячи у залу — і їй, і собі.

Листи готують: двоє шкільних друзів,
Яким, немов гадюкам, вірю я,
Везуть наказ; дорогу прометуть
Мені до пастки. Ну й гаразд, нехай.
Це ж втіха, щоб мінера підірвати
Його ж зарядом; лихо, як не вриюсь
Я глибш від них на ярд, щоб їх пустить
До місця! О, втіха в цьому ділі —
Зіткнути в сутичках дві хитрі сили.

Показуючи на Полонія.

Цей пан мені прискорить мій від'їзд.
Ці тельбухи я відтягну десь поруч.
Добраніч, мати. Справді, радник цей
Поважним став, став тихим, мовчазним,
А був лише дурним балакуном.
Ну, сер, гайда, щоб з вами покінчити!
Добраніч, мати!

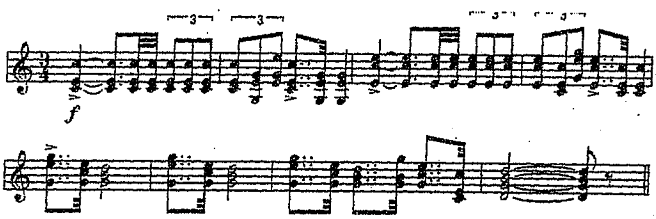
Королева знеможено опускається у крісло. Гамлет виходить ліворуч, за килим.

Картина 20[7]

Початок картини — на авансцені, перед червоною завісою. Темп сцени Гамлета, Гораціо, згодом Озріка — прискорений, це — „прохідний“ динамічний епізод перед фіналом, під час якого за завісою відбувалася перестановка на фінальну сцену поєдинку.

[Музичний № 21]

Врочисто. Помпезно.



Відкриваєтъся червона завіса.
Із глибини входять Король, Королева, Лаерт, Гамлет, Гораціо.

КОРОЛЬ.
Підійди, Гамлет, і прийми ось руку цю.
У центрі сцени. Король вкладає руку Лаерта в руку Гамлета.
Подай рапіри, Озрік.

ЛАЕРТ
І мені одну.

ГАМЛЕТ
Спокійно, розсудливо, з почуттям гідности й водночас болем.
Пробачте, пане, я образив вас,
Та вибачте мені, як дворянин.
Присутні знають, ви ж напевне чули,
Що скараний я хворістю тяжкою.
Все те, що я вчинив,
Чим вашу честь образив чи природу,
Я запевняю — безумом було.
Хіба Лаерта Гамлет скривдив? Ні!
Коли з собою Гамлет у розлуці
І, бувши не в собі, Лаерта кривдить —

[7] Див.: Бочаров О. Лист ...; Гай О. Спогади...; Лісненко І. Примірник ролі...; Радченко О. Клавір...; Турчин Ю. Спогади...; Шекспір В. Гамлет. — Примірник помічника режисера...

Не Гамлет діє то, відсутній Гамлет.
А хто ж то діє? Його безум. Значить,
Сам Гамлет — серед скривджених усіх;
Для нього, бідного, цей безум — ворог.
Тут, пане, перед усіма
Я, зрікшись вмисності у злі, хай буду
Пробачений в думках великодушних
За те, що я пустив стрілу над дахом
І брата, не помітивши, поранив.

ЛАЕРТ

Зухвало і непримиренно.

Примирена моя природа цим,
Хоча б вона мене повинна кликать
До помсти; а проте в питаннях чести
Я — осторонь, і я не замирюсь,
Аж поки старші судді честі скажуть
І прикладів за мир не наведуть
Без шкоди для ім'я мойого. Доти ж
Я цю любов приймаю як любов
І буду вірний їй.

ГАМЛЕТ

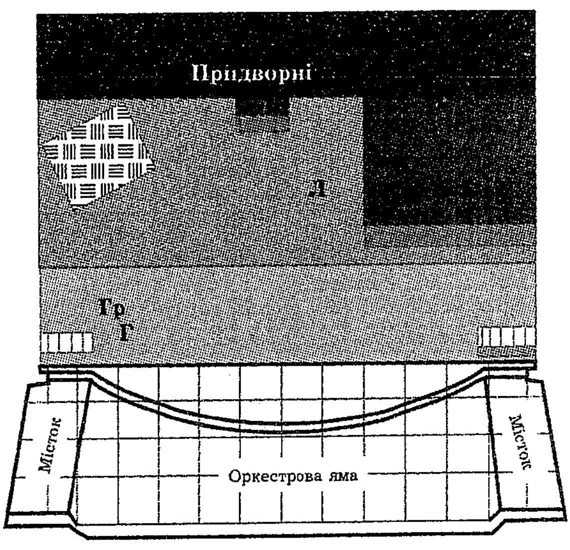
Вітаю щиро.
І чесно битимусь в братерській грі.

Розходяться (мал. 9).

Я буду фольгою, Лаерт, для вас;
В пітьмі невміння мого, наче зірка,
Майстерність блисне ваша.

Умовні позначення:

Г ГАМЛЕТ
К КОРОЛЬ
Кр КОРОЛЕВА
Л ЛАЕРТ
Гр ГОРАЦІО
1 стіл



Мал. 9

ЛАЕРТ
Смієтесь!

ГАМЛЕТ
Клянусь рукою, ні!

КОРОЛЬ
Гамлет мій, ти знаєш ставку?

ГАМЛЕТ
Так, державцю:
За слабшого ви ставите ласкаво.

КОРОЛЬ
Я не боюсь: я бачив вас обох [...]

Озрік подає рапіри.

ЛАЕРТ
Важка занадто; а подайте інші!

ГАМЛЕТ
Моя — якраз. Чи всі рапіри рівні?

ОЗРІК
О так, ласкавий принце мій.

Готуються до бою.

КОРОЛЬ

Широко, „театрально“. Підходить до столу.

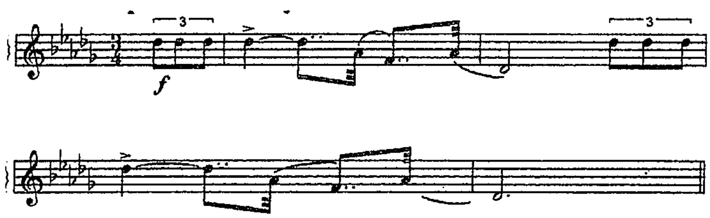
Поставити келихи з вином на стіл.
Як влучить Гамлет вперше, а чи вдруге,
Чи в третій сутичці удар віддасть,
Хай прогримлять з бійниць гармати —
Король за Гамлета здоров'я вип'є.
Укинувши до келиха перлину. Гей, кубки!

Сідає.

Ви ж, судді, наглядайте пильним оком.

[Музичний № 22]

Врочисто. Помпезно.



ГАМЛЕТ
Почнімо!

ЛАЕРТ
Згода, принце!

ГАМЛЕТ
Раз!

ЛАЕРТ
Ні!

ГАМЛЕТ
Судді!

ОЗРІК
Удар, удар виразний.

ЛАЕРТ
Добре, далі.

КОРОЛЬ
Сидячи. Широкий жест рукою угору. Кладе перлину в келих.
Стоп! Вип'ємо! Твоя перлина, Гамлет!
За тебе п'ю!

[Музичний № 22-а]

Врочисто. Помпезно.

Три гарматні залпи за сценою.

Подайте принцу келих!

ГАМЛЕТ
Спочатку ще раз бій; облиште поки.
Ану!

Б'ються.
Іще удар; як ваша думка?

ЛАЕРТ
Так, так я визнаю.

КОРОЛЬ
Він переможе,
Наш син.

КОРОЛЕВА
Він дихає запально й важко...
На хустку, Гамлет, лоба обітри;
За успіх твій п'є королева, Гамлет!

ГАМЛЕТ
Ласкава пані...

КОРОЛЬ

Зривається до неї.

Ні, не пий, Гертрудо!

КОРОЛЕВА
Я вип'ю все ж; мені пробачте, прошу.

КОРОЛЬ

набік.

Отрута ж в келиху! Та надто ж пізно!

ГАМЛЕТ
Не буду я ще пити. Потім, потім*.

Витирає піт хустинкою.

ЛАЕРТ
Тепер завдам удару я.

КОРОЛЬ
Навряд!

ЛАЕРТ
І майже проти власного сумління...

ГАМЛЕТ
Лаерт, ану-бо, втретє; та як слід!
На повну силу бийтесь, я боюсь,
Що забавку ви робите із мене.

ЛАЕРТ
Ви кажете? Почнімо!
Б'ються.
(фото 13)

ОЗРІК
Нічого ані той, ні цей!

ЛАЕРТ
Короткий удар, вигук. Лаерт ранить Гамлета.
А ось!
Гамлет вибиває рапіру з рук Лаерта. Дає йому свою і бере його.

КОРОЛЬ
Зі страхом.
Розбороніть! Вони оскаженіли!*

ОЗРІК
Лаерт, що з Вами?

ЛАЕРТ
У власну пастку сам кулик потрапив;
Моя ж на мене віроломність впала.

ГАМЛЕТ
Що з королевою?

КОРОЛЬ
Зомліла, кров
Побачивши.

КОРОЛЕВА
Роблячи зусилля, встає з крісла. Вся — у зверненні до Гамлета.
Ні! Ні! Напій, напій!
О Гамлет мій! Вино! Я отруїлась!
Опускається на підлогу біля крісла. Втрачаючи сили.
О, підлість! Гей, всі двері зачиніть!
Тут зрада! Розшукать!
Умирає.

ЛАЕРТ

Падає у лівій ближній кулісі.

Не треба, Гамлет! Гамлет, ти — забитий.
Немає в світі ліків рятівних.
В тобі життя нема й на півгодини.
Знаряддя зради у твоїй руці —
І гостре, і отруйне. Підлий замір
На мене ж впав; дивись, ось я лежу...
Не встану більш; твою забито матір...
Не можу більш... Король... король це винен.

ГАМЛЕТ
Клинок отруєний також!
Ану, отруто, в діло!

Вражає короля.

ВСІ
Зрада! Зрада!

КОРОЛЬ
О, поможіть, я ж ранений лише!

ГАМЛЕТ

Схопив келих і підхопивши падаючого короля, силоміць влив у нього отруту.

Ага, розпусник, клятий вбивця данський!
Пий свій напій! Твоя перлина тут!
Услід за матір'ю!

Король умирає.

ЛАЕРТ
Своє дістав!
Він сам оцю отруту готував,
Пробач мені, як я тобі, мій Гамлет.
Хай не спаде на тебе смерть моя
І мого батька, як твоя на мене!

Вмирає.

ГАМЛЕТ
Хай Бог тобі простить! Я йду слідом!
Прощай, о жалюгідна королево!
Ви, свідки занімілі цих подій,
Що, зблідлі, дивитесь на це з тремтінням...
Коли б то час (смерть, поліцай жорстокий,
Не жде з арештом), я б вам розповів...
Та хай! Гораціо, я помираю.

А ти, живий, розповіси про мене,
Всю правду спраглим.

ГОРАЦІО

Тримає у руці келих.

Не лишусь, не вір!
Я давній римлянин, а не данчанин:
Отрута є ще тут.

ГАМЛЕТ
Коли ти муж —
Облиш, дай келих! Дай мені! Я хочу!

Вибиває келих з руки Гораціо. Поступове довге сповільнення темпоритму.

Яке спотворене ім'я, Гораціо,
Лишиться тут, коли підеш і ти?
Коли в твоєму серці був я, друже,
То поки що відмовсь від раювання.
В гіркому світі дихай, щоб сказати
Про мене повість.

Марш і постріли за сценою.

Що за грім військовий?

ОЗРІК
Йде юний Фортінбрас побідно з Польщі;
На честь послів англійських він дає
Цей войовничий залп.

ГАМЛЕТ
Вмираю, друже;
Отрута дужа мій здолала дух;
Новин із Англії я не діждусь,
Та пророкую Фортінбраса вибір.
За нього — передсмертний голос мій;
Скажи йому про це, про всі події,
Що стались тут, ти скажеш.

Три гарматні постріли. Пауза. Три гарматні постріли.

Далі ж — тиша.

Умирає на руках Гораціо в центрі сцени.

ГОРАЦІО
Високе серце вмерло. Спи, наш принц!
Хай ангели вколисують твій сон.
Чому все ближче барабани б'ють?

Входить на поміст у глибині сцени Фортінбрас у блискучому сріблястому костюмі, за ним — англійські посли.

ФОРТІНБРАС

(фото 14)

Широко, громоподібно.

Де це видовище?

ГОРАЦІО
Що ви хотіли?
Скорботу й подив? Припиніть шукання.

ФОРТІНБРАС

Спускаючись до Гамлета сходами.

О, видовище жахне!
І вісті з Англії спізнились тут,
Бо вже не чує той, хто мав би вчути,
Що виконала Англія наказ.
Що мертві Розенкранц і Гільденстерн.
Хто вдячність висловить?

ГОРАЦІО
Не ці уста,
Коли б вони й могли подяку скласти.
Він не давав наказу про їх смерть.
Але якщо на цю криваву справу
Ви — з Англії, ви — з польської війни
Прийшли, то накажіть тіла покласти
Тут на поміст високий на видноті, —
І хай скажу я всім, хто ще не знає,
Як сталося усе, і вчує всяк
Про справи люті, нелюдські, криваві,
Про суд нежданий, випадкові вбивства,
Про смерть роковану, про жертви зрад,
Наприкінці ж — про заміри лукаві,
Що на привідців голови упали.
Про все я вам скажу.

ФОРТІНБРАС

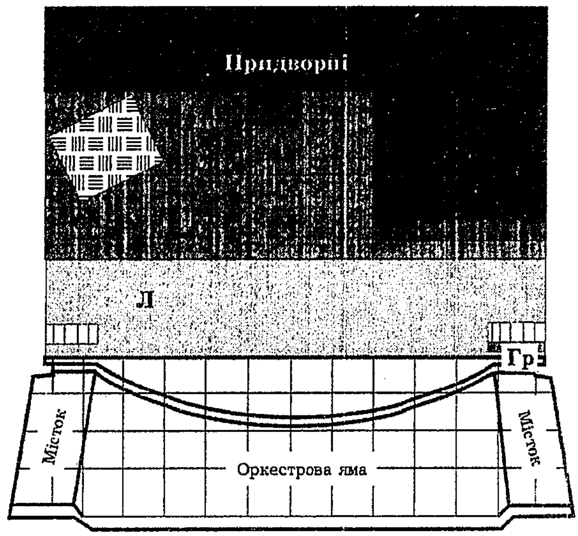
Рішуче, чітко.

(мал. 10)

Спішимо почути
І — хай на збори скличуть найзнатніших.
Я з тугою своє приймаю щастя:
На данський трон у мене єсть права,
І доля нині їх велить піднести.

Умовні позначення:

Г ГАМЛЕТ
К КОРОЛЬ
Кр КОРОЛЕВА
Гр ГОРАЦІО
Л ЛАЕРТ
Ф ФОРТІНБРАС
1 стіл



Мал. 10

ГОРАЦІО

Праворуч, біля колони.

Про це сказати маю слово теж
З тих уст, чий голос багатьох приверне;
Спішімо, поки вражений народ,
Щоб лих і змов, і помилок уникнуть.

ФОРТІНБРАС

Стоїть над Гамлетом. Пауза. Тихо.

Хай Гамлета чотири капітани,
Як воїна підіймуть на поміст.
Коли б судилось, був би королем
Великим він;

Пауза. Набираючи звучання, розширюючи темп.

і в час його відходу
Хай музика і шана військова,
Про нього кажучи, гримлять.
Прийміть тіла! Це личить полю бою,
А тут вони гнітять собою.

Кульмінація на фортіссімо.

Віддать команду воїнам
— стріляти!

Чотири воїни кладуть Гамлета на ноші. Піднімають на плечі, проносять авансценою, йдуть у глиб сцени, піднімаються сходами. За ними — учасники вистави.

[Музичний № 24]

ТРИ ДОКУМЕНТИ ЛЬВІВСЬКОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТИ БОРИСА ТЯГНА

Крізь творчість Бориса Тягна, як і творчість багатьох митців, що вийшли з театру „Березіль“, простежуємо принципи і засади, що лежали в основі курбасівської системи виховання, одним з основних постулатів якої був закон єдности людського етичного і художньо-творчого начала. „Мистецтво, — наголошував Лесь Курбас, — це та площина, на котрій вершиться об'єднання усіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше „я“, невипадковість і різнорідність індивідуальностей життьових“[1]*. Простий і зрозумілий постулат, як біблійне — любити ближнього свого, як себе самого, але водночас трудний і важкий до щоденного виконання. Проте лише за умов його дотримання можливим є шлях безперервного духовного і творчого зросту митця як особистости, як людини. Для Леся Курбаса він завершився на соловецькій Голгофі в 1937 році. А для його учнів, яких доля розкидала по різних театрах України, цей шлях продовжився, наражаючи їх на постійні зовнішні та внутрішні конфлікти, напругу котрих не кожен зумів витримати.*

Борис Хомич Тягно народився 23 серпня 1904 року в Харкові, у родині робітника-електрика. 1919 року після закінчення гімназії вступив до Київського будівельного технікуму. 1921 року склав іспити до Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, куди його зарахували відразу на третій курс, де майстерність актора і режисуру викладав Лесь Курбас.

Після закінчення інституту в 1923 році був запрошений Курбасом на посаду режисера до театру „Березіль“, у якому працює до 1929 року. Серед здійснених ним постановок варто відзначити „Жакерію“ П. Меріме, „Король бавиться“ В. Гюго, „Бронепоїзд 14—69“ В. Іванова. Упродовж 1929—1930 рр. він працював режисером на Одеській кінофабриці, де зняв фільм „Охоронець музею“. 1930 року перейшов на роботу до Київської кінофабрики і працював там до 1932 року, поставивши фільми „Фата-моргана“, „Вирішальний старт“. З 1932-го по 1937-й рік очолював Харківський театр робітничої молоді (ТРОМ). Паралельно ставив вистави в театрі „Березіль“ („Загибель ескадри“, „Платон Кречет“ О. Корнійчука). 1938 року став головним режисером Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка, де працював до 1940 року. Протягом 1940—1945 рр. керував Дніпродзержинським те-

[1] Курбас Лесь. Березіль.— К., 1988.— С. 38.

атром російської драми. З кінця 1945 року по 1947 рік очолював Одеський театр ім. Жовтневої революції. Того ж таки 1947 року його переведено до Київського театру ім. І. Франка, а з березня 1948 року він став головним режисером Львівського театру ім. М. Заньковецької.

У 1944 році Запорізький театр ім. М. Заньковецької Указом Президії Верховної Ради УРСР було скеровано до Львова, що стало неабиякою культурною подією у житті міста. Але ті мистецькі проблеми, які одразу висунув багатий на театральні традиції Львів перед заньківчанами щодо художнього рівня їхніх вистав і репертуару, керівництво театру впродовж 1944—1947 рр. було неспроможне розв'язати. У пресі періодично з'являлися критичні статті, львів'яни ще пам'ятали гру улюблених акторів Театру „Руської Бесіди", високопрофесійні спектаклі польського театру, а в часи німецької окупації вистави Українського театру під орудою Володимира Блавацького та Йосипа Гірняка. Керівництво Львівського обкому ВКП(б) України розуміло, що Борис Романицький, один з основоположників Театру ім. М. Заньковецької і його незмінний художній керівник, незважаючи на високе звання народного артиста Радянського Союзу, поставлене перед театром завдання „завоювати Львів" виконати не зможе. Очолити театр мала б людина, що своїми мистецькими устремліннями і школою відповідала б рівневі європейської культури, людина, яку Львів прийняв би без застережень. Вихід було знайдено типовий для радянських часів: Бориса Романицького увільнено з посади художнього керівника „за власним бажанням, у зв'язку зі станом здоров'я", а на його місце з Київського театру ім. І. Франка переведено на той час вже заслуженого діяча мистецтв УРСР Бориса Тягна. Можливо, що ця акція планувалася уже наприкінці 1947 року, коли Тягна перевели з Одеси на сім місяців до Києва, щоб згодом як столичного режисера призначити до вимогливого „націоналістичного" Львова. Учневі Леся Курбаса Борисові Тягну була притаманна висока людська й мистецька культура та ерудиція, він мав і багатий режисерський досвід, отож кращого головного режисера для Театру ім. М. Заньковецької годі було шукати.

„Початок роботи Б. Х. Тягна у колективі заньківчан, — зазначає З. Сидоренко, автор книжки „Борис Тягно", — припав на час деяких реформ радянського театру: перехід на бездотаційність, зміцнення керівництва в руках директорів тощо. До цих труднощів, — на думку Б. Х. Тягна, — життя додало ще й складності специфіки роботи театру на новому місці. Боротьба за глядача постала як першочергове завдання. Звідси й боротьба за репертуар, його кількісні та якісні показники"[2]. Як бачимо, Борис Тягно чітко окреслив причини свого переходу до Львова: „специфіка роботи", „боротьба за глядача", „репертуар, його кількісні та якісні показники".

За час керівництва Театром ім. М. Заньковецької Борис Тягно підняв його на таку мистецьку висоту, що ніякі кадрові потрясіння у подальші роки не могли зруйнувати ті художні принципи й устремління, які він заклав у підвалини творчої роботи колективу. Тягно поставив на сцені заньківчан 32 вистави за п'єсами як сучасних авторів, так і української та західноєвропейської класичної драматургії. Більшість цих постановок для театру була етапна й увійшла як мистецькі явища в історію української театральної культури 40-50-х років: „Тарас Бульба" і „Сорочинський ярмарок" за М. Гоголем, „Борислав сміється" і „Сон князя Святослава" І. Франка, „Рюї Блаз" В. Гюго, „Підступність і кохання" Ф. Шіллера, „Учи-

[2] Сидоренко З. Д. Борис Тягно.— К., 1984.— С. 69.

тель танців“ Лопе де Вега, „Гамлет“ В. Шекспіра, „Езоп“ Г. Фігейредо, „Фауст і смерть“ О. Левади та ін.

Середнього зросту, худорлявий, в окулярах, Борис Тягно, на перший погляд справляв враження людини нерішучої і м'якої, але як тільки справа торкалася творчости чи етичних норм людської поведінки, виявляв крицеву твердість характеру і силу волі. У 1950-х роках дав згоду на зарахування до колективу заньківчан звільнених із сталінських концтаборів „ворогів народу“, нині народних артистів України Олександра Гринька і Бориса Міруса, а також заслуженого артиста України Богдана Коха, активно сприяв їхньому акторському становленню. Наприкінці тих самих 1950-х, користаючи з рішення Міністерства культури України, відкриває при театрі навчальний заклад — Театральну студію, яка стала основою професійної акторської школи заньківчан і дала театрам України чимало талановитих митців, але насамперед виховала нове акторське покоління для Театру ім. М. Заньковецької.

Наприкінці п'ятдесятих Тягно запросив до колективу випускників Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого режисерів Анатолія Ротенштейна й Анатолія Горчинського та групу акторів. Він схвалив на Художній раді театру, на яку мені, студентові, випало потрапити, експлікацію постановки п'єси М. Куліша „Так загинув Гуска“, зроблену режисером-драматургом Лесем Танюком та художницею Аллою Горською. Незважаючи на гострі дебати й полярні думки, Тягно схилив Художню раду до прийняття концепції вистави. Прем'єра її мала відбутися 24 квітня 1963 року. Репетиції, які проводив Лесь Танюк, викликали захоплення акторів і випереджали намічений графік випуску вистави. Місто з нетерпінням чекало прем'єри, але, на жаль, львівські партійні функціонери не дали можливости завершити роботу. Леся Танюка було звинувачено у пропаґанді націоналістичних ідей, і він був змушений покинути Львів „за 24 години“. Борис Тягно не міг вплинути на такий перебіг подій, оскільки наприкінці 1962 року його було вже звільнено з посади головного режисера. Ця сторінка історії Театру ім. М. Заньковецької ще чекає свого детального висвітлення, адже є живі свідки тих подій.

Борисові Тягну залишалося працювати в театрі ще рік. За той час він устиг відновити постановку „Гамлета“ В. Шекспіра й випустити студентів Театральної студії (1961—1963 навчальних років).

А 18 січня 1964 року заньківчани назавжди прощалися з Борисом Тягном — мужньою людиною і великим МИТЦЕМ. Його поховано на Личаківському цвинтарі.

Запропоновані далі документи стосуються перших років роботи Бориса Тягна в Театрі ім. М. Заньковецької (1940—1950).

1994 року під час генеральних репетицій вистави „Гедда Ґаблер“ Г. Ібсена мені, виконавцеві ролі Тесмана, подали на сцену реквізит — аркуші рукописних паперів, серед яких були сторінки зі старого партійного архіву парторганізації Театру ім. М. Заньковецької. Серед них виявилися рукописний протокол партійних зборів та написані власноручно Борисом Тягном доповідна записка на ім'я директора театру і заява до партійного бюро. Ці матеріали є поки що єдиним документальним свідченням про те, що шлях „входження“ Бориса Тягна в колектив заньківчан не був легкий і позначився конфліктами як із дирекцією театру, так і з черговими режисерами, художниками та акторами. Ніяких відомостей про ці труднощі та конфлікти не зустрічаємо ні в театральних розвідках про історію Театру ім. М. Заньковецької, ні про творчість Бориса Тягна. Невідомо чому, але у

Львівському архіві немає ніяких матеріалів про перебування Театру ім. М. Заньковецької у Львові протягом перших п'яти повоєнних років, вони з'являються лише з вересня 1950 року. Важливість поданих нами рукописних документів полягає ще й у тому, що з них Борис Тягно постає як митець курбасівської школи, чия людська і творча принциповість і чесність були нероздільні, незважаючи на обставини, в яких йому доводилося їх обстоювати. Вони засвідчують, що крізь своє мистецьке життя він мужньо і незрадливо ніс ім'я учня геніального Леся Курбаса.

Документ № 1. *Заява від 14.01.1949 року до партійного бюро театру, в якій Борис Тягно опротестовує його рішення і наполягає на вилученні документів нар. арт. Радянського Союзу Бориса Васильовича Романицького із списку постановників вистави „Макар Діброва" О. Корнійчука, висунутої на здобуття Сталінської премії, оскільки той не був її учасником. Він захищає своє право як режисера-постановника, так і керівника театру, доводить, що спроможний без сторонньої допомоги розв'язувати поставлені завдання.*

Документ № 2. *Доповідна записка від 04.01.1950 року на ім'я директора театру Абрама Бураковського, в якій Борис Тягно вимагає від нього дотримання попередніх домовленостей про посилення творчої та виробничої дисципліни в колективі, які порушує сам директор, а з ним і режисер Віктор Івченко та художник Валентин Борисовець. Таким чином Борис Тягно рішуче обстоює своє право на керівництво творчим процесом у театрі.*

Документ № 3. *Протокол партійних зборів від 3 червня 1950 року, на яких Бориса Тягна піддано нищівній критиці за формування репертуару театру та його плановість. Щоб зрозуміти всю необ'єктивність цих звинувачень, варто навести хоча б кількість прем'єрних вистав протягом перших трьох років керівництва театром Борисом Тягном і вказати кількість постановок, здійснених за такий самий період до нього. Оцінка роботи Бориса Тягна просто вражає. Вона вказує на недоброзичливу атмосферу навколо його творчости, і ця атмосфера великою мірою залежала від тих людей, чиї прізвища фіґурують у документах № 1 і № 2. Водночас слід вказати на те, що жоден із 54-х безпартійних, котрі були присутні на зборах, не виступив проти головного режисера та його репертуарної політики. Це можна вважати мовчазною незгодою з критикою, що її розгорнули члени партії. І ця мовчанка безпартійних людей свідчить як про час, в який їм доводилось жити, так і про незаперечну підтримку, хоч і мовчазну, творчих змагань Бориса Тягна.*

З документа № 3 також довідуємось (виступ актора Дударєва), що в сезоні 1948—1949 року Борис Тягно поставив перед колективом заньківчан стратегічну мету: вибороти звання академічного театру. І колектив театру досягнув цієї мети, але вже в 1971 році, після його смерти.

Документи є ориґіналами й опубліковані вперше. Авторський правопис збережено повністю, лише в окремих випадках виправлені граматичні помилки відповідно до сучасного правопису.

Богдан КОЗАК

Перелік прем'єрних вистав

1945
1. І. Чабаненко. „На Вкраїні милій".
2. О. Корнійчук. „Місія містера Перкінсона в країні більшовиків".

1946
1. Л. Смілянський. „Мужицький посол".
2. Д. Прістлі. „Він прийшов".
3. К. Симонов. „Під каштанами Праги".
4. М. Алігер. „Казка про правду".
5. В. Лавреньов. „За тих, хто в мирі".
6. А. Чехов. „Три сестри".

1947
1. К. Симонов. „Російське питання".
2. О. Левада. „Шлях на Україну".
3. М. Горький. „Останні".
4. Л. Первомайський. „Олекса Довбуш".
5. О. Корнійчук. „Правда".
6. Д. Гоу, А. Д'юссо. „Глибоке коріння".

1948
1. Д. Медведєв. „Історія одного подвигу".
2. О. Островський. „Свої люди — поквитаємось".
3. О. Арбузов. „Зустріч з юністю".
4. Брати Тур і Л. Шейнін. „Губернатор провінції".
5. М. Старицький. „Сорочинський ярмарок".
6. В. Ісаєв, О. Галич. „Вас викликає Таймир".
7. О. Корнійчук. „Макар Діброва".
8. В. Гюго. „Рюї Блаз".
9. О. Островський. „Одруження Бєлугіна".

1949
1. Є. Петров. „Острів миру".
2. Ф. Шіллер. „Підступність і кохання".
3. П. Павленко. „Щастя".
4. І. Франко. „Украдене щастя".
5. О. Островський. „Пізня любов".
6. М. Вірта. „Змова приречених".
7. О. Островський. „Шестеро коханих".
8. В. Собко. „За другим фронтом".
9. М. Кропивницький. „Доки сонце зійде..."
10. А. Хижняк. „На велику землю".
11. Л. Дмитерко. „Навіки разом".
12. Л. Шитін. „Фатальна спадщина".

1950

1. Д. Шкінцевський, В. Мальков. „Петербурзькі ночі".
2. В. Собко. „Свіжий вітер".
3. В. Михайлов, Л. Самойлов. „Таємна війна".
4. О. Корнійчук. „Калиновий гай".
5. Лопе де Вега. „Учитель танців".
6. І. Карпенко-Карий. „Бурлака".
7. М. Горький. „Міщани".
8. Ю. Чупирін. „Совість".
9. Я. Райніс. „Вій, вітерець".
10. С. Михалков. „Втрачений дім".

ДОДАТОК

№ 1

До Бюро Парторганізації при
театрі ім. М. К. Заньковецької
ТЯГНО Бориса Фомича

Заява

14-го січня, виїжджаючи до Москви, т. Бураковський[1] мені заявив, що в матеріалах, які він везе до Москви, до Комітету Сталінських премій, значиться нар. арт. СРСР Б. В. Романицький[2] як консультант по постановці „Макар Діброва". Проте це чистісінька вигадка, незалежно від того, хто її автор, що протирічить як самим фактам і обставинам, в яких відбувалась постановка, так і самому законоположенню про інститут Сталінських премій.

Тому я опротестував цю вигадку як вигадку, що недостойна ні гідности самого т. Романицького, що має всі права і підстави претендувати на особисту премію, ні мого престижу як художнього керівника і режисера, що вже давно, — 25 років тому назад, перестав потребувати якихось консультацій по постановках, а по роботі над п'єсами О. Корнійчука і поготів — від 1933 року.

Якими б міркуваннями не керувалося бюро, стверджуючи цю вигадку (згідно заяви т. Бураковського), я вважаю їх явно помилковими в світлі більшовицької правди і тому прошу переглянути їх і дати т. Бураковському відповідні до дійсного стану речей вказівки.

Мені як постановщику вистави важко опреділювати гідність її щодо присвоєння їй Сталінської премії, але за долю своїх постав я звик нести відповідальність перед урядом і партією самостійно.

14.01.1949 р. Кандидат в члени ВКП(б) Б. Тягно

До Бюро Партійної організації театру
ім. М. К. Заньковецької
[illegible]

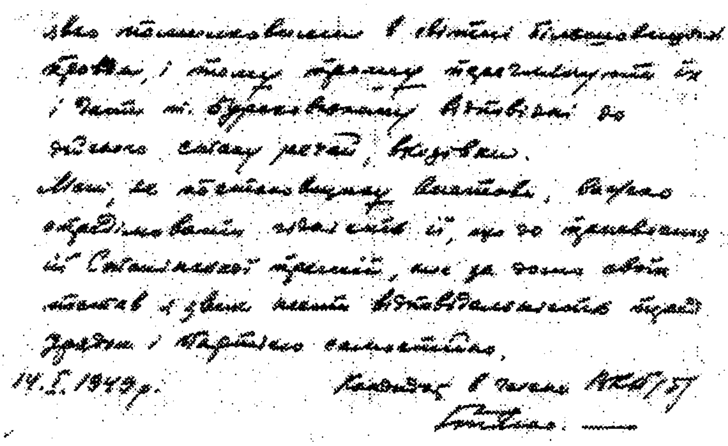
Заява.

14-го січня, виступаючи до молоді т. Бураковський мені заявив, що в матеріалах які він веде до Москви, до Комітету Сталінських премій займає нар. арт. С.Р.С.Р. Б. В. Романицький як консультант по постановці „Макар Діброва.“

Проте це зовсім інакша вигадка, незалежно від того хто її автор, що приписує тільки самим фактам і постановкам в яких [illegible], так і самому [illegible] лауреату Сталінської премії.

Тому, я опротестовую цю вигадку, як вигадку, що недостойна ні т. Бураковського, ні самого т. Романицького, що має всі права і підстави претендувати на особисту премію, як тонкий представник художньої творчості і режисер, що вже довго, — 25 років тому назад, перестав потребувати оплати консультацій по постановці, а по роботі над п'єсами О. Корнійчука і [illegible], — від 1933 року.

[illegible] Бюро [illegible] про вигадку (згідно заяви т. Бураковського) [illegible] їх



№ 2

Директору театру
ім. Заньковецької
Главрежисера
Тягно Б. Ф.

Доповідна записка

Доводжу до вашого відома, що ескізи худ. Борисовця В. П.[3] до вистави „Свіжий вітер" в грунті неправильні і викривляють ідейний зміст твору.

Мною 30/XII 49 р. були дані відповідні вказівки режисеру Івченку[4] і худ. Борисовцю, але Ви і на цей раз порушили нашу домовленість про те, що ескізи не можуть переводитися в креслення, і неправильні ескізи знову пішли в роботу (в технічну розробку). Вважаю за необхідне розглянути ці ескізи наново, і лише після погодження нами коректив, які мають на увазі внести режисер і художник, дозволити їх проводити в креслення.

4.01.1950 р. Б. Тягно

[Резолюція написана іншою рукою]

6.1.50 р. Зібрали художню раду разом з партбюро й обговорено ескізи. Як виявилося у процесі обговорення, ідейного викривлення змісту п'єси в оформленні нема. Дано невеликі виправлення.

Підпис

№ 3

Протокол № 8
відкритих партійних зборів
парторганізації театру
ім. Заньковецької
від 3 червня 1950 року.

Стоїть на обліку: членів ВКП(б) — 24

Кандидатів в чл. ВКП(б) — 5
Присутніх: членів ВКП(б) — 18
кандидатів в чл. ВКП(б) — 4
позапартійних — 54.

Голова зборів т. Дударєв. Секретар т. Данченко.

Порядок денний:

1. Про репертуар театру. (Доповідач т. Тягно Б. Ф.)
2. Про гастролі театру. (Доповідач т. Бураковський О. Й.)

Слухали:

1. Про передовицю газети „Правда“ від 21 травня 1950 р. „Репертуар — основа работы театра“.

т. Полінський[5]: т. Тягну було дане завдання зробити доповідь про репертуар театру на основі вказівок „Правды“. Цього т. Тягно не зробив. Не можна передову „Правды“ обговорювати відірвано від роботи театру. За цей сезон ми здійснили 9 постановок. Зробили багато. „Калиновий гай“, „За другим фронтом“, „Свіжий вітер“ — це наші кращі вистави. „Фатальна спадщина“ — це низькопробна в художньому розумінні п'єса і постановка її була помилкою нашого театру. Кращі твори драматургії, на які вказує „Правда“, у нас не були поставлені. Класичні твори російської драматургії теж у цьому році не ставились. Дивує, чому такі прекрасні речі, як „Лісова пісня“, „Украдене щастя“, не йшли в цьому році. Немає у нас плановості. Коли б ми працювали за планом, ми могли б зробити значно більше. У нас нема плану. Великі перерви в роботі. Після випуску „Навіки разом“ колектив гуляв три тижні, поки розпочали роботу над „Петербурзькими ночами“. Безплановість, затягування ви-

пуску прем'єр не дали можливості зробити понадпланового нагромадження. Треба визнати, що ми працюємо з прохолодою. Партійна організація відповідає за плановість і за всю роботу театру, але не треба перекладати відповідальність керівництва театру на парторганізацію. Ми уже повинні знати репертуар на друге півріччя і навіть чим ми мусимо відкривати сезон.

т. Гай[6]: Для мене інформація т. Полінського більш конкретна, ніж доповідь т. Тягна. Як можна відірвати передову „Правды" від нашого репертуару? Ми нічого не чули конкретного від т. Тягна. Хочеться послухати про питання, які хвилюють нас всіх, а приходимо і слухаємо взагалі. Стаття „Правды" ставить питання про високий мистецький рівень наших вистав, і нам необхідно підвищити вимоги до режисерів та акторів. Зараз більша частина акторів гуляє, але з чиєї вини? А можна ж робити паралельно дві вистави. Дивує, що на гастролі в Ленінград не відновили „Лісову пісню".

т. Данченко[7]: т. Тягно в доповіді сказав, що нецікаво говорити про наші недоліки, і нічого, зрештою, не сказав про наші досягнення. Це неправильно. Ми мусимо вчитись на своїх недоліках і досягненнях. Ми чекали, що т. Тягно скаже, що ж ми мусимо робити далі, як нам краще працювати. А ми працюємо безпланово. Репертуарного плану досі нема. У цьому вина т. Тягна і т. Бураковського та парторганізації. Ми не змогли по-партійному домогтися плану. Треба сьогодні визначити термін, коли план мусить бути складений. Коли цього не зроблять, то треба буде зробити відповідні партійні висновки. Досить няньчитись, треба вимагати працювати як слід.

т. Тимошенко[8]: Питання, яких торкається стаття у „Правде" — цілком стосуються і нашого театру. Ми не вміємо наші рішення провадити у життя. Згадаємо минулі відкриті партзбори, на яких говорили про недоліки, але вони не виправляються. Зараз ми знову зібралися, щоб засвідчити, що вистава „Фатальна спадщина" — погана вистава і що репертуарного плану театр знову не має. Треба цьому покласти край. Дайте, товариші керівники театру, нам репертуарний план, дайте графік виконання цього плану, і ми будемо обговорювати. Де ж наша перспектива? У цьому всьому винне наше керівництво: директор і головний режисер. Ми їдемо в Ленінград, і нам багато треба доробляти, підчищати репертуар, а коли ж ми будемо все це робити? Ми навіть не знаємо, коли мусить вийти „Вій, вітерець", і керівництво наше теж не знає.

т. Біловодський[9]: Робота нашої Художньої ради або ганебна, або вона взагалі нічого не робить. А репертуар — це справа Художньої ради. т. Тягно не сказав про майбутнє тому, що немає репертуару. А говорити про недоліки навіщо? Про

них ми вже говорили. Кажуть, що нема плану, але ж на перше півріччя репертуарний план ми обговорювали, правда, трохи із запізненням, але все ж таки план був. У нас страждає графік виконання плану. До від'їзду залишилось 14 днів, за цей час треба підчистити шість вистав і випустити прем'єру. Щоб це виконати, треба зараз же скласти графік робіт і чітко, по годинах вести роботу.

т. Дударєв[10]: Передовиця „Правды" скеровує роботу всіх театрів і дає настанови всім нам. Ми зайшли в репертуарний тупик. Ми не маємо перспективи тому, що не маємо метоспрямованості. т. Тягно минулого року сказав, що ми мусимо йти до того, щоб заслужити знання академічного театру. А чим це практично було підкріплено? Нічим. Де видно, щоб в активні місяці сезону в театрі був прорив?! А це трапилось тому, що не було плану. Керівництво наше поставилось до цього прориву „з холодком". Наша Художня рада — це „худосочна" рада. Можливо, це погано, що в Художню раду входять керівники, вони і на виробництві, і в раді керівники, а коли влити рядових робітників, то вони будуть вимагати від керівників працювати як слід. У питаннях внутрішнього життя, плановості бюро підходить по-інтелігентному, треба суворіше вимагати, і коли б бюро вимагало як слід, то ми б уже заслухали по репертуару і директора, і головного режисера. Класичні п'єси треба підбирати, враховуючи і акторів, і напрям театру. Прекрасна вистава „Три сестри" А. Чехова в нас загинула, навіть костюми і оформлення уже використані на інші вистави. Не поновлена хороша вистава „Лісова пісня", „Без вини винні", де є ряд акторських досягнень — закинута. Стінна преса наша хороша, її відмітила московська комісія, але погано, що ні дирекція, ні М. К. не реагують на статті, а цим самим убивають активність стінкорів. Необхідно, щоб репертуарний план був складений до гастролів, і партбюро мусить його розглянути. Щоб, гастролюючи в Ленінграді, можна було використати час на вивчення необхідних матеріалів для п'єс. Жити сьогоднішнім днем тільки — значить жити без перспектив.

т. Тягно: Я не могу дать репертуарный план на сегодня, потому что нет современных пьес, а будувати його тільки на класиці теж не можна. Я розумію, що відкриття мусить бути радянською п'єсою. Я був у Києві, мені пропонували сучасні п'єси, п'ять з них колгоспної тематики, одна про Радянську Армію і одна про відбудову Сталінградського тракторного заводу. Ми мусимо показати п'єси про колгоспи України, що для нас ближче. Я думаю, що в складанні репертуару мусить приймати участь вся Художня рада. Репертуарний план не може триматися на смаку однієї людини, хоч вона і головний режисер.

„Отелло“ ще не має затвердженого перекладу, а він у нас запланований. Вибір п'єс мусить бути розрахований так, щоб працювати паралельно над двома виставами. П'єса „Незабываемый 19-й год“ має 50 ролей, отже, ми не можемо її взяти. Я теж вважаю, що репертуарний план треба скласти до від'їзду в Ленінград. Я розумію слова т. Дударєва про цілеспрямованість колективу. Але вона мусить визначатись репертуаром.

Питання, які ставить перед нами „Правда“, можуть бути вирішені тільки в тому випадку, якщо буде плановість в усій нашій роботі і коли весь колектив підключиться до цієї роботи. Зараз ще нема репертуарного тупика, але якщо ми і далі будемо так працювати, то він безперечно буде.

т. Івченко: Нам усім треба підходити до своєї роботи самокритично, а в тому числі й т. Тягну. Немає і не було у Вас, т. Тягно, об'єктивних причин, щоб не дати репертуарного плану на друге півріччя. Репертуар можна було підібрати. Чому в місті вузів ми не поставили „Чужу тінь“ Симонова? І ще можна знайти багато цікавих п'єс. А ви цим не займались. Ви включили в репертуар „Борислав сміється“, який ще не написаний, от і вийшло, що ми недовиконали свій план. А до від'їзду в Ленінград у нас мусило бути готові дві прем'єри. Ви прогаяли час. Колектив гуляє з вашої вини, а в Ленінграді ви хочете примусити колектив працювати над п'єсою. Це неправильно.

Ухвалили: Прийняти за основу проект рішення.
Скласти комісію по складанню резолюції в складі т. т. Максименка, Полінського, Тягна.

Слухали: 2. Про гастролі театру. (Доповідь т. Бураковського.)

Ухвалили: Прийняти до відома доповідь т. Бураковського.

Голова /Підпис/.

Секретар.

ПРИМІТКИ

1. Бураковський Абрам Нохимович [18.08.1902, Катеринослав (тепер Дніпропетровськ) — 17.02.1974, Запоріжжя] — директор Театру ім. М. Заньковецької.

2. Романицький Борис Васильович [31.03.1891, с. Чорнобай (тепер смт Черкаської обл.) — 24.08.1988, Львів] — укр. актор, режисер і театральний діяч, нар. арт. СРСР з 1944 року, лауреат Державної премії СРСР 1950 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка, 1974. Один з основоположників Театру ім. М. Заньковецької, худ. керівник (1922—1948).

3. Борисовець Валентин Павлович [2.01.1910, Владивосток — 4.05.1979, Львів] — художник Театру ім. М. Заньковецької, засл. діяч мистецтв УРСР із 1957 р., лауреат Державної премії СРСР 1950 р.

4. Івченко Віктор Іларіонович [24.10.1912, Богодухів (тепер місто Харківської обл.) — 6.09.1972, Київ] — кінорежисер, нар. арт. УРСР з 1960 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка 1967 р. У 1937—1953 рр. — режисер, актор Театру ім. М. Заньковецької.

5. Полінський Ґеоргій Костянтинович [5.03.1909, Київ — 28.02.1969, Львів] — укр. актор, засл. арт. УРСР з 1960 р.

6. Гай Олександр Дмитрович [8.09.1914, Катеринослав (тепер Дніпропетровськ)] — укр. актор, педагог, професор, нар. арт. СРСР з 1977 р., лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка 1971 р.

7. Данченко Володимир Андрійович [21.04.1914, Маріуполь — 17.12.1967, Львів] — укр. актор, нар. арт. УРСР з 1954 р.

8. Тимошенко Аркадій Климович [6.03.1910, Коршин Житомирської обл. — 26.06.1984, Львів] — укр. актор, засл. артист УРСР.

9. Біловодський Микола Іванович [22.05.1914, Запоріжжя — ?, Львів] — укр. актор.

10. Дударєв Дмитро Олександрович [02.11.1890, Катеринослав (тепер Дніпропетровськ) — 6.08.1960, Львів] — укр. актор, нар. арт. УРСР з 1947 р., лауреат Державної премії СРСР 1950 р.

НЕДОГРАНА РОЛЬ ВОЛОДИМИРА ГЛУХОГО

Навесні 1992 року отримав я зі Львова лист, який геть роз'ятрив мені душу, занурив у вир спогадів, відкинувши від парламентських пристрастей. Хоч були вони в ті дні аж надто гарячі, бо рішалося: бути чи не бути новій Україні, жити нам незалежно чи колінкувати в рабстві. Листа того написала мені черниця Студитського уставу сестра Венедикта, у миру — Василина Щурат-Глуха, удова одного з моїх друзів по театру — заньківчанина Володимира Глухого, внучка відомого українського письменника і вченого Василя Щурата, перекладача „Слова о полку Ігоревім...“ та „Пісні про Роланда“. Оселя Щуратів у Львові була одним із тих осередків, довкола яких гуртувалася не лише українська еліта, а й мистецька богема Галичини, люди хисту й духу. Входження до цієї родини для Володимира Глухого стало перепусткою у ті кола, де ніколи „не вмирала душа наша, не вмирала воля...“ Щурати не були дисидентами, вони були митцями. Однак у тогочасному Львові бути українським митцем означало так чи інакше вважатися дисидентом.

Володя востаннє вийшов на сцену 27 березня 1988 року, то були „Гайдамаки“ за Т. Шевченком; 19 квітня його не стало; лише кількох місяців не дожив він до свого п'ятдесятиліття...

„Вельмишановний пане Лесю! — писала до мене пані Василина. — Знаю Вашу неймовірну зайнятість і все ж насмілююсь звернутися до Вас із проханням: вишукайте хвильку часу й напишіть пару слів про Вашого колеґу і товариша Володимира Глухого. Це вже чотири роки, як його немає серед нас. Я готую і маю надію, незважаючи на паперовий голод, видати книжку спогадів про нього. Володя багато розповідав мені про Вас, про роботу над „Гускою“, адже він був у Вас асистентом, вів щоденник репетиційної роботи. Не знаю, де той щоденник, чи зберігся він — Володя, здається, передав його Вам. Він розповідав про те, як різними способами створювався відповідний настрій акторів на пробу, як перед кожною пробою треба було придумувати якусь „хохму“, щоб добитися такого настрою. У його записній книжці є тільки лаконічний запис: „Негідники, зарізали „Гуску“!

Розповідав Володя і про судилище в Маланчука, про те, як Сандович ледве врятував його, бо він не хотів змиритись і визнати якусь вину, а на крик Маланчука, що за таке кладуть комсомольський квиток, насмілився відповісти, що не Маланчук квитка йому вручав і не йому відбирати його. Розповідав про поминки „Гуски“ в кафе біля університету.

Володя дуже любив Вас, стежив за Вашою діяльністю „на вигнанні", — це не просто фраза, за друзів він, здається, віддав би все до останнього, як і за ідею, за рідний край. Не дозволив йому Господь увійти в землю обітовану — на все Божа воля... Але все ж його праця, те, що він щоденно віддавав себе людям, старався, щоб стали вони хоч трішки добрішими й свідомішими, напевно не пропала. У будівлі вільної України є і його цеглина... Тож прошу написати пару слів і не дуже відкладати цю справу, бо хотіла б упорядкувати книжку до осені... Дуже дякую і перепрошую за турботу..."

Книжка спогадів вийшла без моєї участі. Впорядкувала її В. Щурат-Глуха, передмову до книжки — мудру, теплу й спокійну — написав Михайло Косів. До її створення долучилися львівські письменники, актори, театрознавці та й просто шанувальники театру. Я б дуже хотів, щоб усі причетні до української культури прочитали ці спогади про нашого Влодка, — не лише унікального актора, а й прекрасну людину, істинного патріота України. Відписатися кількома словами я не міг, хоча дещо із занотованого увійшло сюди; але віддатися цілком і повністю тому, про що просила дружина Глухого, тоді не вдалося. У вільну хвилину, якщо така випадала в божевільній круговерті мого життя, я сідав за спогади про Аллу Горську, потім — про Івана Світличного.

Тепер настала пора розповісти і про мого театрального товариша Володимира Глухого. Бо тоненька книжечка „Володимир Глухий: недограна роль" у чорній обкладинці з його обличчям постійно стоїть переді мною на книжковому столі щемним докором, нагадуючи про мій несплачений борг...

Як тролейбус штангами до дротів, я прикутий пам'яттю до тих літ. Давно немає серед нас Василя Симоненка й Алли Горської, Івана Світличного й Василя Стуса, відійшли у вічність Оксана Мешко та Зеновій Красівський, Олена Антонів та Іван Сокульський, Андрій Сахаров і Андрій Амальрик, Валерій Марченко та Григорій Чубай, Юрій Литвин і Олекса Тихий, пані Орися Стешенко та Йосип Гірняк, Борис Антоненко-Давидович та Григорій Кочур, Микола Лукаш та Михайло Осадчий, поховали ми Святішого Патріарха Володимира, колишнього політв'язня сумління Василя Романюка. Але вони — з нами, сьогоднішніми, ми постійно відчуваємо на собі їхні допитливі погляди — чи так ми робимо, чи те, що треба? Я весь час відчуваю на собі і погляд Володі Глухого, подумки спілкуюся з ним, — на виставі, за письмовим столом, часом в парламенті...

Володя Глухий дивиться на мене відтак не очима комедійного актора, хоч він умів бути іронічним, як ніхто. Ні, то очі пронизливого лірика, людини тонкої душі; акторська його іронія і комедійна машкара були для нього чимось на зразок лицарського заборола; комедійність Глухого була, як на мене, не лише ознакою таланту, а й до певної міри донкіхотським обладунком. Він був чоловіком глибокого душевного сум'яття, йому рідко коли вдавалося поєднати мале з великим, тимчасове — з вічним, суєтно-людське — з Божим; той конфлікт із буттям у найширшому філософському сенсі й спричинився до його передчасної смерти. Знову ж таки скажу, не боячись, що люди прямолінійні мені заперечать, — Глухого, як Аллу Горську, як Василя Стуса чи Василя Симоненка, убила ***система****. За інших умов, за іншого суспільного ладу він мав би цілком іншу долю. За акторським амплуа, як Гірняк і Крушельницький, він — актор трагікомедійний, і саме цю традицію продовжив в українському театрі. А проте зреалізуватися на корнійчукізмі та посткорнійчукізмі в театрі йому не було дано; Глухого тримали „в чорному тілі", частково —„щоб не був такий розумний", частково —*

бо не вмів і не хотів пристосовуватися до сильних світу цього. Життя і смерть Глухого — символічні для української сцени, зокрема для сцени галицької; то був актор нової генерації; не будь її, не з'явилися б сьогодні театри імені Леся Курбаса, книжки про нього й про Миколу Куліша, не було б багато чого з того, що є нині славою і окрасою української сцени. Отож у будівлі вільної України, має рацію сестра Венедикта, справді є і його цеглина.

Влодко Глухий — з тієї когорти українських акторів, які прийшли до театру, вже маючи університетську освіту. То було цілком нове, суто галицьке явище, ми на Наддніпрянщині могли про таке хіба мріяти. Він мав глибокі знання з української філології, якими ніколи не хизувався, знав українську історію, у тому числі й „заборонену“, не цурався культури польської, чеської, німецької, російської. За ним стояв цілий шар національного виховання, провідниками якого були родина, церква, література, театральні традиції, народні звичаї, українська пісня, український епос. Його європеїзм ніколи не був одірваний від суто української традиції, для нього глибоко родове, правічне в Україні і було власне європеїзмом. Нарешті, особливий талант Глухого полягав у тому, що своє знання, свою обізнаність він ніколи не виявляв у дидактичній чи мітинґовій формі. Він умів поділитися набутим через дотеп чи приклад — в іронічній формі, через веселий анекдот або оповідь про вигадану безпосередньо тут же, на ходу, „бувальщину“. Коли він копіював Йосипа Стадника чи Михайла Рудницького (з його анекдотами про письменників чи жерців Мельпомени), коли цитував „в особах“ Тягна, Романицького чи Козачківського, це ставало „набутком театральної леґенди; розказане йшло потім у світ „у версії Глухого“: а люди театру добре знають, що леґенди про акторів набагато живучіші за деякі навіть найкращі театрознавчі статті про них; актор увічнює подих, інтонацію, настрій — те, чого не можна затримати виняткового логікою. У такому сенсі Володимир Глухий належав до своєрідних літописців галицької Мельпомени. У такій гумористичній обгортці „університети“ Глухого ставали університетами для довкілля.

Уперше я побачив його в „Колеґах“ В. Аксьонова. То був твір одверто фрондерський, молодь, ошаліла від розвінчування „культу особи“, відвойовувала собі місце під сонцем, сподіваючись на нові правила гри; Глухий у ролі Сашка Зеленіна вражав свіжою силою і вірою. То був романтик в його максимальному виразі. Через усю роль Глухого на сцену просто-таки лізла потужна хрущовська відлига; вірилося, що таких завзятих хлопців ніхто не може скрутити. Але скрутили! — а трохи згодом дібралися й до автора п'єси — скоро й сам Василь Аксьонов „загримів“ за кордон, а п'єсу заборонили. Потім узялися за його матір, Аксьонову-Гінзбурґ... Я привіз Влодкові її мемуари про ГУЛАГ — самвидавський „Крутой маршрут“; пригадую, він був дуже вражений тим рукописом, прочитане його приголомшило...

Інші ролі були епізодичні — Фанчик із прекрасної молдавської мелодрами Йона Друце „Каса Маре“, гоноровитий Луїс із комедії Кальдерона „З коханням не жартують“; трохи пізніше він зіграв Стецька у „Сватанні на Гончарівці“ та Гордія Поварьонкова в „Доки сонце зійде...“ Признаюся, що ця його робота — Гордій — викликала в мене спротив, і я поділився своїми сумнівами з моїм любим Влодком. Він спершу хотів було за звичкою сперечатися, але обняв мене, погодився і махнув рукою; далі був монолог про те, як йому самому набридло „дражнити на сцені хахла“, демонструвати всіх отих покручів, які одірвалися від українського роду й переконані, що їм

„какось-то по-руському льогше и культурнєй...“ Я був радий, що знайшов спільника: то було питомою плямою української драматургії, чимало героїв якої збирало собі оплески тим, що цвенькало жахливою мовою Голохвостого чи Проні Прокопівни; деякі вистави замість звинувачувального заряду несли в собі заряд посміху над „дурним малоросом“, який „вон как смєшно цвєнькаєт нє по-нашому“. Засилля псевдоукраїнського характеру на українській сцені існує й досі, висока драма й висока комедія його не перекрили. Володимир Глухий мав рацію, коли вважав це хворобою української театральної меншовартости. На такий характер, до речі, збивали його деякі колеґи-актори, коли він уже в сімдесятих роках грав Сганареля у „Камінному господарі“ Лесі Українки; Глухий на це не погодився і створив характер комедійний, проте повний розуму й туги. А як блискуче грав він Тиграна у прохідній п'єсі А. Арутуняна „Хворий № 199“, яку ставив у заньківчан вигадливий Е. Бутенко! Вони з Глухим чудово порозумілися. Звичайно, вершинними його ролями були Блазень у „Королі Лірі“ та Падур у „Маклені Грасі“ Миколи Куліша, відповідно 1969-й і 1967-й роки. Але хіба забудеш його Градобоєва в „Гарячому серці“ чи одного з убивць у „Річарді III“? У доволі посередній виставі за „Піднятою цілиною“ М. Шолохова Глухий раптом творить чудо — роль старого Щукаря: без жодного штампу, виразна лексика, гарний грим...

Моя зустріч з ним відбулася у 1963 році. Ще в Києві мені говорили, що до Театру імені Заньковецької прийшов чудовий комік, такий собі молодий Йосип Гірняк — з природним українським нутром, розумний і допитливий, зовні дуже виразний. Побачивши його на сцені, я зразу вирішив, що кращого П'єра для моєї „Гуски“ годі й шукати. Обережний Сергій Костьович Сміян, головний режисер театру, який добре знав „розстановку сил“, порадив, однак, узяти на роль коміка Володимира Аркушенка; так уже повелося, що Глухому давали ролі „після Аркушенка“. Я на тих іграх не дуже знався й почав було наполягати на своєму, але Сміян і Сандович переконали мене, що так буде краще для вистави, — треба, мовляв, обсадити п'єсу першими акторами трупи, — лише тоді високе начальство, затривожене взяттям комедії репресованого Миколи Куліша в репертуар, „не попре проти“. Я порадився з Глухим — і погодився. Роль П'єра Кирпатенка, недобитого більшовиками есера-революціонера (у червоному плащі — з жовто-блакитною підкладкою), Аркушенко та Глухий репетирували за чергою. Крім того, я запросив Володю й на асистентську роботу; вже перші розмови з ним засвідчили, що з нього зможе вирости неабиякий режисер...

Ця наша з Володимиром та з Аллою Горською вистава в Театрі імені Заньковецької — сьогодні вже історія, вкрита театральними леґендами. Починалось усе дуже просто. Ми створили в Києві Клуб творчої молоді, а при ньому в одній із секцій — театральній — Новий український театр. То була спроба відкриття альтернативної української театральної лабораторії — з нетрадиційним репертуаром, театру, який продовжив би Курбасів пошук і стояв би на ідеях українського Розстріляного Відродження. Його мистецьким керівником погодився стати Мар'ян Крушельницький, шеф нашого акторського й режисерського курсу, головним режисером був я. Репетиції ми провадили спершу вдома в Алли Горської на вулиці Рєпіна, потім — у Театральному інституті, а потім — на сцені Жовтневого палацу. Почали з феєрії „Ніж у сонці“ за Іваном Драчем, узяли в роботу „Матінку Кураж“ Бертольда Брехта (потім Василь Стус разом із Зіною Йоффе почали перекладати для нашої студії „Галілея“ Брехта); Кураж репе-

тирувала чудова українська актриса Ніна Лихо; далі була „Патетична соната" (Настю у ній грала вдова Остапа Вишні Варвара Маслюченко) й „Отак загинув Гуска" Миколи Куліша. Театр цей, як і весь Клуб творчої молоді, згодом був заборонений, а студентів, які брали участь у пробах, скоро розігнали по обласних театрах. У нашому репертуарі були й дві дипломні інститутські вистави: „Тартюф" Мольєра в чудовому перекладі В. Самійленка та „Маклена Граса", текст якої було втрачено, і мені довелося його відновлювати лабораторним чином — за російським перекладом і спогадами акторів, які колись грали в Курбасовій „Маклені Грасі" (ще живі тоді були Ужвій, Чистякова, Мілютенко, Стешенко, Черкашин, Романенко, не кажучи вже про Крушельницького), вони пам'ятали деякі тексти своїх ролей і нам удалося — до певної міри — відновити п'єсу. Перед тим, як вистави наші було остаточно закрито, я запросив на одну з генеральних проб Сергія Сміяна, головного режисера заньківчан. Знаючи складність ситуації, Сергій Костьович усе одно прийшов на цей перегляд — і після нього запросив нас з Аллою Горською до Львова, де запропонував поставити „Отак загинув Гуска" в тому варіанті, в якому він заборонений для показу в Києві. З того все й почалося.

Скористаюсь передмовою Михайла Косіва до книжки „Володимир Глухий: недограна роль", — там, де він говорить про акторство Глухого в університеті і його філологічну освіту.

„Знадобилась вона (освіта.— Л. Т.) одразу ж, коли почалася робота над спектаклем за п'єсою М. Куліша „Отак загинув Гуска". Режисуру здійснював випускник Київського театрального інституту Лесь Танюк, що був тоді президентом Клубу творчої молоді в Києві. Художник вистави Алла Горська — одна з найяскравіших постатей шістдесятників. Асистент режисера й виконавець ролі П'єра — Володя Глухий. Не тільки театральна молодь, а й літні актори у спортивних костюмчиках рвалися на репетиції, хоч режисер вимордовував усіх до сьомого поту, змушуючи до такого темпоритму й образної пластики, яких на той час у театрі не було. В поважному театрі почалося своєрідне ігрове бешкетництво, і це було дуже цікаво — приходила нова художня мова, нова стилістика.

Усе було готове до прем'єри. Сценографія також. Алла Горська в оформленні сцени застосувала принцип колоди карт: у житті, як в азартній грі — кому яка карта (яке щастя) випаде, хтось виграє, хтось програє.

Виставу заборонили навесні 1963 року на обкомівському рівні, постановників-киян відіслали додому. „Послали ту „Гуску" в столицю. Мабуть, там зарізали птицю", — писав про цю подію актор-заньківчанин Кость Губенко, рідний брат Остапа Вишні. (Варто б розшукати цей вірш та опублікувати повністю, у мене він був, але десь затратився у житейських веремііях.) Та все ж „Гуска" залишила на мистецькому овиді Львова незатертий донині слід як взірець високого злету".

Ще один свідок — мій інший товариш, львівський актор Юрко Брилинський. Його, як і мене, завжди дратувало, коли Глухого називали „майстром епізоду". „Це правда часткова, — стверджує він.— Що таке „майстер епізоду"? Це той, що вміє грати тільки епізоди чи як? Дурниці! Або є майстер, або взагалі його нема. Влодко був майстром".

Актори цінували його вміння добре „показати" партнера, знайти в ньому найхарактерніше. Справді, його дружні пародії, скажімо, на Дам'яна Козачківського були класикою. А як передавав він Бориса Тягна! Або того ж

таки директора театру пана Сандовича, який кричить за лаштунки, будучи ще, здається, помічником режисера: „Туваришу собако, прошу тричі — гав-гав-гав! Дякую!“ Але майстерність Глухого цим не вичерпувалась, — вона сягала глибин людського характеру, людини як такої, він дуже любив сам процес ***перевтілення****, тобто входження у* ***тіло*** *дійової особи, матеріальне перебрання на себе пластики персонажа, його внутрішнього ритму, його звичок, ходи, жестів, міміки. То була акторська натура, для якої не існувало радощів банального передражнення; йшлося саме про перевтілення, повне й очевидне. Власне, львів'яни ходили „на Глухого“; усі знали, що сьогодні він буде* ***іншим*** *навіть у давно відіграній ролі.*

„Взагалі Глухий був актором високого європейського рівня, який умів робити буквально все, — продовжує Ю. Брилинський. — Мабуть, тут вирішальну роль зіграло те, що вчителями його були Б. Тягно і Д. Козачківський. Обидва — учні Леся Курбаса. Традиція не перервалась. Бажання Курбаса створити новий український театр, нового актора, синтетичного, який міг би грати увесь світовий репертуар, таки не пропало намарне. Може, з режисурою погано, але все-таки студія, якою керував у Театрі М. Заньковецької Б. Тягно, дала таких акторів, як Б. Ступка, В. Ячмінський, Б. Козак, М. Коцюлим, Н. Лотоцька, ну і, звичайно ж, як зірка першої величини — В. Глухий“.

Продовжу спогади Ю. Брилинського, бо далі вони стосуються саме „Гуски“, від якої у Володимировому житті справді багато залежало.

„Танюк учився у Мар'яна Крушельницького, а Тягно і він зналися з юнацьких літ, — обидва — „птахи з гніздов'я Курбаса“, сказати б за Драчем, отже, не дивно, що диплом Танюк робив у нашому театрі. І, зрозуміло, головну роль грав Дам'ян Козачківський. Треба сказати, що якби Танюк займався виняткова театром, то, мабуть, досі був би маститим режисером з усіма „регаліями“. Але це не був би Танюк. Він привіз із собою записи вечорів Куліша й Курбаса, які робив Клуб творчої молоді в Києві, а президентом Клубу був Танюк. Записи віршів В. Симоненка, недруковані вірші Л. Костенко, Б. Мамайсура, І. Драча... Ми настільки були захоплені всім цим, що й самі вирішили створити Клуб творчої молоді у Львові. Він і був створений, а президентом його став М. Косів. Чомусь і досі про це майже ніхто не згадує. Але про це іншим разом.

В. Глухий був асистентом у Танюка. Із захопленням розповідав мені (я ще тоді не працював у театрі), як працює Танюк, як запрацювали всі актори, як ожили. Козачківський творив чудеса, до пари йому були Леся Кривицька і Надія Доценко. Всі рвалися до роботи, що в театрі не так часто трапляється. Дисципліна була надзвичайна, хоч ніяких „репресивних“ заходів не було. Алла Горська зробила прекрасне оформлення, костюми. Музику писав І. Вимер. Його пісню з цієї вистави на слова І. Драча „Ой, летіла гуска додому“ ми ще довго потім співали.

Десь того часу святкував я свій день народження. І от після репетиції, уже досить пізно, завітали до мене Лесь і Влодко з величезними пакунками з паперу, де були халва і цукерки „подушечки“, — усе, що вони змогли купити пізно ввечері. Танюк відразу став центром уваги, Влодко веселив усіх. Ох, який то був прекрасний вечір! І які молоді були ми!

А гроза вже насувалася. Р. Іваничук у своїх мемуарах „Благослови, душе моя, Господа“ пише, що фатальну роль тут зіграла зустріч із Танюком і постановочною групою у Львівському університеті. Я був на цій зустрічі, теж колись так думав. Але насправді донос на Танюка і Горську пішов із театру. І написав його актор, який був залучений у виставі, що її ставив

Танюк. Написаний він був у найвищу інстанцію, в обком партії. Що там було, не знаю, бо доноса не читав, але здогадуюся. Напевне трафарет, — звинувачення в українському буржуазному націоналізмі, а до того ще якісь брудні інсинуації. Реагування було моментальне. Ввечері я прийшов до Танюка в готель „Київ", де він жив і де власне мала йти розмова про створення Клубу творчої молоді, і застав там О. Зелінського, М. Крушельницьку, М. Косіва, ще когось. Танюк дав мені телеграму. Досі пам'ятаю її зміст: „Роботу над виставою припинити. Танюку, Горській виїхати в Київ".

Залишились ескізи оформлення і костюмів, які робила Горська, залишились усні спогади учасників вистави і залишився щоденник репетицій, який вів Володя. Я читав його. Дуже цікавий документ.

Але Клуб творчої молоді народився".

Ще один свідок роботи над виставою „Отак загинув Гуска". Цей свідок — Володя Глухий. Він згадує:

*„У театрі подія: Лесь Танюк... (компліменти на мою адресу дозвольте проминути. — **Л. Т.**) ставить у нас свою дипломну роботу — виставу за п'єсою Миколи Куліша „Отак загинув Гуска"... Я — асистент режисера! Почалися натхненні репетиції. У виставі багато молоді, усі працюють самовіддано, захоплено. На кожну репетицію придумуємо безліч „манків", кожна репетиція — самобутня, цікава, творча. Я ще граю роль П'єра, у чергу з іменитим актором, але, здається, прем'єру гратиму-таки я. Лесь задоволений моєю роботою, ми розуміємося з півслова. Йдуть останні репетиції, наближається здача вистави... І раптом — наче грім з ясного неба: у театр нагрянула високопоставлена комісія, виставу заборонили... Зарізали „Гуску"!*

Начальство — директора, парторга, голову профспілки та комсорга — викликали „на килим", в обком партії, до самого Маланчука, цього ґеббельса від культури. „На килим" потрапив і я — саме тоді я був комсоргом театру. Всі, як годиться, почали каятися і битися у груди: мовляв, недодивились, вчасно не зупинили... Мені стало гидко. Я заявив, що був асистентом режисера, брав участь в усіх репетиціях і не помітив ні в режисера, ні в п'єсі нічого небезпечного, ворожого, антинародного. Маланчук почав кричати, що за такі слова я зараз покладу комсомольський квиток. Я відповів, що не він мені його вручав і не йому забирати... Не знаю, чим би все скінчилося, але директор Ф. П. Сандович виштовхнув мене з кабінету. Потім вони з В. С. Яременком якимось чудом ублагали ґеббельса... Мене навіть не звільнили з театру, не виключили з комсомолу... Але дуже скоро я став „майстром епізоду"...

Що ж сталося? Чому загинув „Гуска"? Спрацювали звичайна акторська заздрість, амбіції та особисті інтереси деяких „майстрів сцени". Вони побігли в обком і донесли на режисера, перекреслюючи тим його майбутнє, кар'єру, по суті — життя... Не хочу називати їхні імена — дехто, тяжко відпокутувавши гріх на землі, стоїть уже перед Всевишнім, а хто ще топче ряст... що ж? Адже найстрашніша кара — муки совісти..."

Нехай дарує мені читач деякі повтори — хотілося перехресної розмови, стереоскопічного погляду на те, що сталося, і тут потрібні різні голоси. Крім того, треба залишати **всю** *правду про добу, а без деяких подробиць вона вислизає з рук, як пісок крізь пальці. У Володимировому житті пригода з „Гускою" відіграла значну роль, тому спинюсь на ній детальніше.*

Першим випробуванням стало засідання Художньої ради театру, де ми

показали ескізи Горської і де я виклав свій задум постановки. Звісно, розуміючи, що „борці за чистоту ідейних лав" дадуть нам бій, ми попередньо домовилися з Глухим, що він запросить на Художню раду письменників; не заперечував проти того й передбачливий Сміян. Був, пригадую, Роман Іваничук, прийшли Ростислав Братунь, Микола Петренко, був хтось із львівських художників; одне слово, рівень розмови був високий. Коли ми розгорнули Аллині ескізи, зроблені в манері раннього Петрицького, — ця демонстрація вже сама по собі стала театром. Декораціями мали бути великого розміру гральні карти з „портретами" персонажів: Гуска — Король, Секлета Семенівна й Івдя — дами, П'єр — валет, Устя, Настя, Пистя, Христя, Хтися, Онися і забув, хто там ще, були під „цифрами", різної масті; рибалки, що прийшли їх „арештовувати", мали на спині знак бубнового туза і таке інше. У третій дії, коли Гуски втікали від більшовиків на острів, де, сподівалися, немає „совіцької влади", гральні карти ставали „деревами" й „лісом" — для того їх просто розвертали на сцені тильними сторонами, „сорочками" до публіки. Виникав образ абстрактного й гострокутного лісу, де вони теж не могли сховатися. Буря змітала цей ляльковий будиночок, на небі з'являвся розгніваний Бог і заливав усіх вселенським потопом. У бурлескному стилі були зроблені й костюми. Переляканий Тягно довго дивився на ці малюнки, які нагадали йому бурхливі й строкаті двадцяті, а потім сказав роздільно: „Це вам не тисяча дев'ятсот шістдесят третій рік!" Покивав пальцем — і вийшов. Усі розгубилися, бо ніхто нічого не зрозумів, адже надворі був саме шістдесят третій. Потім я збагнув, що Тягно обмовився — він хотів нас попередити, щоб ми були обережними, бо надворі — не „тисяча дев'ятсот **двадцять** *третій", коли такі „штуки" ще* **можна** *було робити, і він охоче їх робив... Борис Хомович був нашим добрим порадником, і ми з Глухим не раз підходили до нього з різними проблемами. А коли люди з Управління культури й з міськкому партії підняли паніку, що, мовляв, п'єса пахне формалізмом і націоналізмом, та й ще незрозуміло, чому треба у Львові, режимному місті, ставити Куліша, адже тут „особлива ситуація", нас підтримав Борис Романицький. Так, той самий Борис Романицький, якого ніяк не можна було запідозрити в симпатії до „Березоля" й загалом до Курбаса, з яким він ніколи не сповідував однієї лінії. Романицький спокійно пояснив, що для студійної праці і дипломної роботи молодого режисера потрібна саме така п'єса, і він вірить, що театр зуміє надати їй потрібного звучання. Гадаю, допомогли нам і колеґи-письменники, авторитет яких у Львові був великий.*

Художня рада — то був перший риф. Ми благополучно його оминули. Другим рифом могла стати обсада, тобто розподіл ролей. Але й тут було все гаразд, бо Сміян віддав нам кращих акторів трупи — і вони охоче погодилися працювати у виставі: Дам'ян Козачківський, Леся Кривицька, Надія Доценко. На ролі семи дочок Гуски пішло щасливе жіноцтво: як звичайно, у кожній п'єсі жінки порівняно з чоловіками мають третину чи й менше ролей — а тут цілий жіночий „монастир", дев'ять блискуче виписаних ролей, і всі гострохарактерні! Якщо взяти у двох складах, то це — робота для 18-ти актрис! Таке в театрі траплялося рідко, і жінки першими стали на оборону моїх інтересів.

Оскільки все потребувало цілком нової пластики та й просто **іншої** *театральної школи, ми напівжартома створили в Театрі ім. Заньковецької Республіку імені Миколи Куліша, з власним статутом і програмою, з власним ритуалом і тренажем, з власною театральною мовою. Ми випускали свою стінгазету, виробили свій ритуал привітання. Це відразу об'єднало*

всіх і примусило поглиблювати свої знання: у перервах між пробами я переповідав усе, що знав про Куліша, Курбаса, Гірняка, про втрачені п'єси, про березільські вистави. Тут незамінним для мене помічником став Володя Глухий. Він і справді на кожну пробу, на кожну читку чи на кожну розмову готував якийсь „сюрприз" (ми старанно продумували щовечора, як будемо поводитися назавтра вранці), нову ідею, новий варіант репетиції. Ми повзали, бігали, читали ролі, лежачи на підлозі, співали, висячи на турніку; пробували розмовляти „на мигах" — тон задавала одна з актрис, яка грала Христю — котра „дала обітницю мовчати, аж доки революція скінчиться".

Звісно, стрижнем вигадок був Дам'ян Козачківський. Огрядний, з пузком чималою грушею, він танцював і рухався так граціозно й легко, що йому міг позаздрити найкращий танцюрист. Щасливий, він ніби повертався на старість років до свого колишнього „я", до школи Леся Курбаса, — й радів, як хлопчик, можливості побешкетувати; то був блискучий імпровізатор.

Існувала й ще одна специфічна обставина. Куліш виписує свого Гуску як „пережиток імперії", якому він, молодий революційний автор, не може співчувати. Для нього Гуска — обиватель Російської імперії, він його саркастично вижартовує, висміює (втім, перший варіант п'єси був трагедійний — по всьому сміхові Гуска вішається у плавнях, куди втік „од революції" і де вона його спіймала). Проте коли це робив на сцені ***привабливий*** *Козачківський, наголоси різко змінювалися. Коли говорилося про те, „що нам на Пасху стократ краще було, ніж тепер на їхнє Перше мая...", львів'яни сприймали це глибоко по-своєму, і Гуска не виглядав людиною* ***безоглядно вчорашньою.*** *Львів'янинові 60-х років була зрозуміла ностальгія не лише за релігійними святами й молитвами, яку мав „буржуазний Гуска". До того ж Козачківський грав Гуску власне українцем, у ньому не було абсолютно нічого від „російського характеру". Талановитий актор розумів, що комедія комедією, а треба явити публіці* ***драматичну душу персонажа,*** *— лише тоді п'єса зазвучить пронизливо, як того домагається режисура.*

Так сталося, що зовсім не висміювання міщанства й обивательства було основною темою вистави. Леся Кривицька в ролі беззахисної дружини Гуски та Надія Доценко в ролі аґресивної Іваді були такі винахідливі й привабливі, що виникав зовсім інший, „третій світ", світ втрачених надій і сподівань, світ, знищений „революцією", „червоними македонами" й „аґентами ЧеКа".

Трохи випадав з ансамблю незаперечно талановитий Володимир Аркушенко, який намагався „викрити з усією сатиричною пристрастю" свого П'єра-есера Кирпатенка. Пригадую, як його шокував номер із „переодяганням". За нашим задумом, П'єр з'являється у домі Гусок (утікає від революції) у червоному плащі, тобто мімікруючи під „червоного". Але потім з'ясовується, що підкладка в його плаща — жовто-блакитна; і взагалі плащ двосторонній — його можна носити і так, і навиворіт. Аркушенко не погодився. Він пішов у костюмерний цех і зажадав, щоб йому зшили звичайного чорного плаща, „без фокусов". Я йому того не дозволив, і між нами виникли „проблеми". Аркушенкові хотілося зробити з П'єра ще один різновид Стецька із „Сватання на Гончарівці"... То була перша наша незгода з актором, якого тягло на традиційне комікування.

Володя Глухий спочатку поступався чергою Аркушенкові, і той був такий же нестримний у вигадках, як і Козачківський, як усі, хто грав рідню Гуски. Проте поступово на обличчі Аркушенка дедалі частіше почали з'являтися подив, а потім і невдоволення. Йому не подобалося, що я вважаю

Миколу Куліша за основоположника нової української драми. „Але ж у нього були ідейно хибні п'єси! — заперечував виконавець. — Прочитайте підручники з літератури!" Його дратувало, що я надто часто згадую про вбивство Куліша, Зерова й Курбаса на Соловках, які я уже встиг відвідати влітку 1961 року... Він був шокований тим, що я не вбачаю крамоли в таких словах, як „Народний Малахій", „Мина Мазайло", Йосип Гірняк, Володимир Блавацький. „А ви знаєте, — притиснув він якось мене в коридорі, — що Гірняк і Блавацький служили в театрі під час німецької окупації?" То був, на його думку, убивчий арґумент. Я відповів, що знаю, і краще б він розпитав про це Лесю Сергіївну Кривицьку, яка так само працювала тоді з Гірняком, чи Ярослава Геляса..."

А потім — в його стилі — розповів йому анекдот про те, як Гмирю висунули на звання чи премію. Хрущов заперечив Сталіну — не можна, він же співав Гітлерові. Сталін глянув на Хрущова й сказав: „Нічєго! Пєл Гітлєру — папайот і нам!" Проблему Гмирі було розв'язано...

Аркушенко вислухав анекдот, силувано посміявся — і припинив „розмови". Поступово Аркушенко почав вередувати на пробах, я зажадав дисципліни й суворого дотримання черги. Це вже було вище за всі сподіванки. Як? Його, визнаного майстра, якийсь хлопчисько з Києва ставить на один щабель — з ким? З Глухим, з початківцем, „лунатиком і, між іншим, сином попа"?..

Я розповів про це Глухому. Він спершу сміявся. А потім посмутнів.

А днів за десять до прем'єри Аркушенко попросився відпочити, — „нехай Глухий репетирує"... Проте всупереч його сподіванням Глухий не підвів. Першим його визнали в Падурі музиканти й робітники сцени, а вони в театрі — найкращі експерти; далі успіх Глухого став очевидний і для трупи. Прогони вистави ішли у присутності багатьох акторів (не ходили на них тільки директор та головний режисер, — напевне, щоб мати змогу, якщо виникне складна ситуація, „нічого не знати"? Втім, може, це й не так, Сміян випускав свою виставу, йому було ніколи, а з відгуків він знав, що все йде гаразд). Ходили на два останні прогони й студенти львівських вузів; слава про виставу пішла Львовом.

Може, саме це й було помилкою. Якось кличе мене заступник директора, на обличчі — паніка:

— Ідіть, пане Танюк, там один чоловік бере аж тридцять квитків! Поговоріть з ним! Чортзна-що робиться!

Ми з Глухим пішли до каси. Справді, стоїть чоловік, худенький, сивий, купує квитки. Багато. Розпитуємо. Виявляється, — учитель, дізнався про прем'єру.

— Це ж ми, прошу пана, дітям розповідали, що до Корнійчука в українському театрі ніц не було! Але то не так! Було! Хай подивляться, хай знають, що Куліш ліпший за Корнійчука! То я й вирішив купити квитки на весь клас. На власні гроші.

Я почав було заспокоювати панічного заступника директора — мовляв, радіти треба, а не боятися, що квитки на прем'єру розкуповують. А він мені:

—Е-е, сонечко, то, може, добре десь там у Києві чи Харкові. А тут — Львів...

Він мав рацію. Той передчасний ентузіазм львівської публіки, безперечно, насторожив „начальство". „Батьки міста" й без того мали „сигнали". А тут воно раптом стає ***явищем,*** *від якого лише й чекай неприємностей.*

Донос, що про нього стримано пишуть Брилинський і Глухий, таки був. Але не він став причиною зняття вистави. Причин було кілька — цілий букет.

Є своя версія зняття вистави в Романа Іваничука, він подає її у книжці „Благослови, душе моя, Господа"... Розповівши про виступ Дзюби, Драча та Вінграновського у Львові, письменник переходить до „Гуски":

„Доля Леся Танюка, а особливо Алли Горської, була набагато трагічнішою.

*У той самий час, коли у Львові гастролювала знаменита літературна трійця, юний режисер Танюк і молода художниця Горська представляли в Театрі ім. М. Заньковецької експлікацію вистави Миколи Куліша „Отак загинув Гуска". Як член Художньої ради театру я був присутній на цій процедурі. З київськими гастролерами вже почали розправлятися власть імущі. Їх викликали на килими, примушували каятися (мова про Дзюбу, Драча, Вінграновського. — **Л. Т.**), їм обіцяли посади й міжнародні поїздки, а Лесь з Аллою ще пробували у Львові повернути до життя виклятого й забутого Миколу Куліша не найкращою його п'єсою. Актори театру зацікавилися молодим режисером, славетний Дам'ян Козачківський, який працював колись у Театрі Леся Курбаса, говорив про Танюка як про талановитого послідовника геніального режисера; модерне художнє оформлення вистави — після набридлих соняшників, тинів і глечиків на кіллях — вражало несподіваними узагальнюючими формами, актори розбирали ролі, готуючись до репетицій.*

Партійні чиновники довго не знали, як позбутися зі Львова небажаних театралів, та допоміг їм — свідомо чи несвідомо — професор Семен Шаховський: він якось поквапливо, ніби виконував чиюсь волю, зорганізував зустріч студентів із Лесем Танюком і Аллою Горською у тому самому актовому залі Львівського університету, стіни якого ще не охололи після виступів київської трійці, і ми вважали цей захід нерозумною акцією або ж провокацією.

Лесь Танюк говорив тоді на зустрічі про репресованого Курбаса. Того було досить, щоб виставу „Отак загинув Гуска" зняли з репертуару, Танюка ж і Аллу Горську видворили зі Львова, Клуб творчої молоді в Києві був розгромлений; Лесь Танюк із вовчим білетом виїжджає до Москви, де за двадцять років праці зробив десятки вистав, проте національного українського театру, що було заповітною його мрією, створити не мав можливости, і ми тепер його знаємо більше як громадського діяча, а не режисера. Аллу ж Горську по-звірячому вбили партійні найманці..."

Так, була зустріч в Університеті, у тій самій Шевченківській аудиторії, де перед тим виступали Іван Драч, Іван Дзюба, Микола Вінграновський. Нас попередили, що виступати в ній ризиковано, бо там, безперечно, є „прослушка" і робиться запис для львівського КҐБ. Але мені й на думку не спало відмовитись або говорити завуальовано. Навпаки, думалося мені, — хай чують, може, дізнаються для себе щось нового, може, не всі там однією фарбою мазані...

Виступ в Університеті не міг стати основною причиною зняття, — після нього було ще багато репетицій. Секретар партбюро нас „попередив" — і тим обійшлося. Перелам стався не тоді.

Серед причин могла бути й така. Я привіз до Львова записи віршів, фотографії вечора Леся Курбаса, усе це „пішло в люди" і, звісно, викликало у відповідних інстанцій обурення. А тут ще й власні мої поезії, які я читав,

ясна річ, „без цензури“. У Львові я написав „Червону калину“ і „Через віки перекайданена...“ (потім ці поезії вийшли у моїй книжці „Сповідь“, але — скорочені й вельми відредаговані). „Через віки...“ я читав на тій зустрічі в університеті. Вірш передрукувала мені в театрі одна актриса. „Ти вчинив необачно, — сказав мені тоді Глухий, — один із примірників „навєрняка пошол по назначєнію...“ Я не надав цьому ваги. Нещодавно у „Кримській світлиці“ надрукували оригінал цього вірша — і я погодився з Глухим — для 1963 року деякі рядки були, прямо скажемо, надто гострі. Ось цей вірш. Цікаво згадати, які ми тоді були...

Через віки, перекайданена,
Як стяг, чуприну несучи,
Йшла Україна — за Богданами
І за Мазепами — вночі.

Її сікли в кривавий ростбіф,
Батожили — чужі й свої,
І продавали — оптом й вроздріб,
Обез'язичену — її.

Вона палала — і Сибірами
Вростала в днів нових прелюд.
Мої діди ходили з лірами —
Сліпі водили зрячий люд.

Де воля, вкрадена зненацька?
Де наша віра? Є вона?
Де круто зварена козацька
Гречана каша з казана?

Мені б дала та каша сили
Знайти хоч залишки слідів —
Хоча б спресовані могили
Порепресованих дідів!

Мені б вогню того —
як блискавка
Я б в комунізмах ним світив,
Щоб філософійка потріскана
Не липла до нових світів,

Щоб філософійка усталена
В своїй з'яловленій борбі
Не все звела до культу Сталіна,
А щось лишила і собі;

Щоб Соловками й Магаданами
Не обернувся знов наш день.
Щоб Україна розкайданена
Цвіла трояндами пісень,

І щоб козацька наша нація,
Пірвавши дріт еС-еС-еС-еР,
Пішла на свято конфірмації
По вулиці епох та ер.

Існувала й ще одна, більш локальна причина. Був у мене серед інших поезій фейлетонний вірш про пацюка, який навідується вночі до майстерні художника і починає „брати на зуб“ його картини — чи реалістичні вони, чи не доведи, Боже, формалістичні. Шкода, не маю під рукою тексту — Брилинський обіцяв мені його записати з пам'яті. Я тоді був страшенно лютий на Хрущова за його виступ у Манежі, то було для мене верхом безкультур'я і цинізму, і мій пацюк, подейкували, дещо нагадував „найбільшого знавця малярства й поезії“: той так само „брав на зуб“ у Манежі роботи „абстракціоністів“ і нецензурно лаяв Ернста Неізвестного, Вознесенського, Євтушенка... Той вірш про пацюка, — розповідав мені згодом у Москві Ростислав Братунь, — потрапив до КҐБ, і це стало останньою краплею.

Можливо, й так. Але я такої думки, що все це було другорядне. Головною причиною зняття вистави „Отак загинув Гуска“ була сама вистава.

Щоб якось відзначити хрущовські відвідини виставки в Манежі, після якої було розгорнуто широку кампанію цькування інтеліґенції, у всі республіки й області було кинуто загони цеківських та обкомівських ідеологів — на пошуки буржуазної зарази на місцях. Кожна область мала свою „рознарядку“, в кожній „готували матеріали“, кожна мусила „дати своїх формалістів“.

До Львова було послано такого собі доктора мистецтвознавства Миколу Йосипенка, мого давнього переслідувача. Я вже мав честь слухати його ескапади на адресу моєї „Маклени Граси“, поставленої у Києві в Оперній студії. Сталося це на засіданні в Академії наук, але Максим Рильський тоді цю справу перекрив — дав змогу виступити мені, і якось обійшлося. Тепер Йосипенко розшукав нас із Горською у Львові. Нашвидкуруч було скликано „актив творчої інтеліґенції“, збори вів Ярослав Дем'янович Вітошинський, який, треба віддати йому належне, після того, як я ***не виступив*** *з каяттям, перегорнув сторінок із п'ять зі своєї заключної доповіді, де, очевидно, було щось і про нас із Горською, — і одержав за це оплески зали. Отож побиття не сталося, „нищівна критика“, якій піддав нас Йосипенко, повисла в повітрі, та й вистави офіційно* ***ніхто не бачив****. Дісталося, пригадую, маляреві Влодкові Патику, скульптору Теодозії Бриж, графіку Євгенові Безніску, комусь із письменників і навіть Караффі-Корбут — за її дитячі малюнки, які були, виявляється, „формалістичні й націоналістичні“. Нас з Аллою Горською та Володею Глухим посадили в перший ряд — Горська в білому светрі, я у своєму визивному гуцульському сардаку роботи Людмили Семикіної і Володя Глухий у пальті (він трохи „температурив“ і вирішив не роздягатися), — а по нас стріляли ідеологічною шрапнеллю.*

Якийсь обкомівець усе підсідав і раз у раз пропонував виступити. Ми з Аллою махнули на те рукою і сказали йому, що краще підемо пити пиво.

Пиво було гарне, це може підтвердити Богдан Горинь, який тоді дуже переживав за Караффу-Корбут, і Глухий сказав:

— Оце б довіку було так добре, як зараз!

Алла посміялася:

— І не мрійте, Володю. Так, як зараз, уже не буде ніколи. Хіба тільки краще...

Згадує колишній головний режисер Театру ім. М. Заньковецької Сергій Сміян:

„...Одно слово, усе обіцяло успіх.

Але буквально за два дні до прем'єри мене й директора театру Федора

Петровича Сандовича викликав секретар обкому партії Маланчук. Розмова вийшла напруженою. Фактично це був монолог, якого ми аж ніяк не чекали. „Що у вас творится? Що це за хлопчисько-режисер?" Ще було багато „Хто дозволив?" і „Чому?"

Парадоксально було й те, що на наше запрошення подивитися нову роботу колективу заньківчан Маланчук відповів категоричним „Ні! Дивитись не буду! Знати нічого не хочу. Диплом? Диплом йому хай видають інші!"

Директор Ф. П. Сандович і я намагалися переконати партійного бонзу, що вистава корисна, цікава, вкладено багато колективної праці. І коштів. Адже зроблено чудове оформлення! Пошито унікальні костюми! На все була одна відповідь: заховайте виставу подалі — у нас у Львові такого не було, нема й не буде!

Наступного дня мене й Сандовича викликав шеф КҐБ Львівської області генерал Шевченко. Іронія долі — одного прізвища з Кобзарем.

Розмова була коротка й чітка. То був навіть не монолог, — лише одне речення:

— Купіть квиток, і щоб за 24 години Танюка на Львівщині не було!

Як просто!.. Все ясно, як Божий день...

Але Бога якраз і не було у тих, хто вивертав руки Лесеві Танюку. І хто катував потім за це театр. Зняття вистави болісно вразило виконавця головної ролі, нашого прекрасного коміка Дам'яна Козачківського, і він незабаром помер. Минуло кілька літ — і нас вжахнула звістка про звіряче вбивство художниці Алли Горської, про арешти тих, хто відважився прийти на її похорон. Надходили інші часи, і театрові ставало дедалі важче".

Підведемо риску. Історія із забороною комедії „Отак загинув Гуска" у Львові стала в житті Володимира Глухого однією з кульмінацій.

По-перше, він перевірив себе тут як режисер; це були його підходи до курбасівської школи, до розуміння теорії образного перетворення, до творення студійного театру.

По-друге, це стало для нього гартом, випробуванням на міцність характеру, перевіркою свого „я".

По-третє, це поляризувало навколо нього приятелів і недругів. Відтоді над ним навис дамоклів меч переслідувань і тиску, руками КҐБ й „ідеологів" з нього намагалися виліпити щось „більш слухняне", і Глухий на те не піддався. Почався його активний спротив нівеляції та спробам влади звести театр до такого собі „культурного обслужництва".

Нарешті, пережите міцно пов'язало його з ***великою культурою України****, ввело в коло людей її найболючіших проблем. Гадаю, саме з цієї заборони він розпочався як* ***істинний митець****.*

Генеральну репетицію для обговорення Художньою радою було призначено на 6 квітня 1963 р.

4 квітня мені вручили телеграму з Києва за підписом ректора Театрального інституту Івана Івановича Чабаненка, який негайно кликав мене до Києва.

Вранці 5-го я був у Києві. Ректора не встигли, вочевидь, попередити: він довго крутив у руках „надіслану ним" телеграму, сопів, гмикав і, нарешті, розсердившись, сказав, що жодної телеграми мені не надсилав і здивований.

Я тут же зателефонував Глухому: зустрічай мене завтра, буду у Львові. І справді прибув до Львова, де розповів Сандовичу про фальшивку від імені ректора.

Бідолашний Сандович не знав, на яку стати. „Ніхто з них не сподівався, що я виявлюсь таким упертюхом — і „не зрозумію", що до чого.

Мені натякали і так, і інакше, але я не хотів розуміти. Нехай скажуть зрозумілою мовою.

Нарешті прийшов Годованець (заступник директора), — з пляшкою горілки, й ***пояснив****, що за 24 години мені належить відбути туди, куди вже відбула Горська.*

То був ***арґумент****. Формула про 24 години видавала „контору" з головою.*

Однак я набрався нахабства — і зателефонував... до Маланчука. Дивно, але мене з ним з'єднали. Я весело побажав йому успіху і запросив на прем'єру вистави „Отак загинув Гуска".

Володя реготав, Годованець махнув рукою і щез. Маланчук був шокований. „Як? Ви ще тут? Мені сказали, що ви вже в Києві! Вас же відкликав Чабаненко".

Я інтеліґентно пояснив, що сталася прикра помилка, ректор мене не відкликав, і буде спеціальна комісія —з Москви, я їду туди, до міністра культури, отож чи не міг би я взяти в обкомі ***довідку*** *про причини зняття вистави, затвердженої у театрі* ***наказом*** *директора, який, своєю чергою, було затверджено* ***наказом*** *Управління культури* ***за узгодженням*** *з обкомом партії.*

Такого Маланчук не сподівався. Він брудно вилаявся й жбурнув трубку.

Я знову набрав його номер: „Вибачте, нас роз'єднали, знову Танюк..."

І тут я справді одержав сатисфакцію. Маланчук лаявся з такою люттю, що його мало грець не вдарив. Він погрожував мені всіма карами смертними і волав так, що наприкінці захрип. Наразі спинився, опанував себе і сказав — примирливим тоном:

— А до Москви немає сенсу скаржитись. Ми тут самі все вирішимо. Я візьму справу під свій контроль.

Я з притиском сказав, що ***змушений*** *їхати до Москви, мене вже* ***записали*** *на прийом, але мушу мати* ***арґументи*** *розправи з театром, із Кулішем, з акторами...*

„Перекажіть тим, хто за вас вболіває, — чітко продиктував мені Маланчук, — що ***ніякої розправи в нас ні з ким у Львові нема****. Жодному акторові ніхто нічого у вину не ставить. І вас особисто ми ні в чому не звинувачуємо. А гроші — то вже проблема Управління культури і дирекції. Між іншим, п'єса Куліша — нормальна, я цікавився, її навіть внесли до списку рекомендованих — по міністерству. Раджу вам добре про все подумати. Адже вам працювати — на Україні..."*

Отак ми поговорили з Маланчуком у присутності Володі Глухого.

Звісно, про Москву й запис до Фурцевої — то був блеф. Мені, молодому й затятому, просто хотілося пограти на чиновницьких нервах. Але, сказавши „гоп", довелося плигати. Через місяць я й справді поїхав до Москви і справді потрапив до пані міністерші. Катерина Олексіївна, уважно вислухавши мене, зателефонувала до Києва: там обіцяли створити комісію. Здається, якийсь переполох таки піднявся. Але то вже було потім.

Бо, приїхавши тоді зі Львова до Києва, я дізнався, що вчора в лікарні помер Мар'ян Крушельницький.

І все львівське перестало для мене існувати...

У травні, коли я вже був в Одесі, Глухий несподівано повідомив, що „Гуска" таки піде. Приїздили, мовляв, люди з Києва, розпитували. „Хтось із

них говорив про тебе, що ти — кращий учень Крушельницького... Обіцяли Козачковському, що вистава буде! З тебе, старий, півлітра! Оформлення і костюми ми зберегли, отож наберімося терпіння..."

На радощах я пішов навколо Алли навприсядки, а вона сплела мені з кольорових шнурків краватку з „гускою", в якій я мав вийти на сцену після прем'єри.

Але Маланчук і „контора" крутонули справу ще раз — і надія на реабілітацію „Гуски" відпала.

Був, до речі, ще один момент, який змусив мене тоді повернутися до Львова. Архівна плівка вечора Курбаса, касети, фотокопії, кілька рукописів, дещо з архівів — усе це лишилося у Глухого, їх конче треба було забрати.

Володі нічого не треба було пояснювати, він зрозумів усе відразу ж, як тільки я йому зателефонував. Усе було запаковано, усе доставлено вчасно. В тому числі й ескізи Алли Горської. Отак вони були порятовані для історії: сама Алла, їдучи, не забрала й половини.

Відтоді почався наш регулярний обмін із Глухим новинами. Особливо тими, які не потребували сторонніх вух та очей. Він був дисциплінований читач, і я упродовж двадцяти років не мав через нього ніяких неприємностей. Так само, як і він через мене. Але „самвидав" і нові твори ішли зі Львава до Москви й з Москви до Львова справно.

Коли в грудні 1963 року після „Правди і кривди" (вистави, яку ми з Горською робили в Одесі) мені закрили й бурлескного „Шельменка" в тому ж Театрі Жовтневої революції, Глухий приїхав до мене в Київ. Я вів розмову про Театр кіноактора, який міг би стати основою нового українського театру, і запрошував його до співпраці.

То були дні, коли в Черкасах помер Василь Симоненко. Глухий був у відчаї. Йому хотілося зробити виставу за поезією Симоненка: вірші, доля, Україна... Але — у Львові.

Він попросив мене почитати йому і мої вірші з „Червоної калини" (збірка пішла було в друк, з обкладинкою Алли Горської, але потім її „благополучно" зарізали), переклади із „Садівничого" Тагора.

Признався, що в нього теж є вірші. Але він мені їх поки що не покаже. Наступного разу.

Так той „наступний раз" і не настав...

Восени 1964-го року я ставив виставу в Харківському театрі імені Шевченка, колишньому „Березолі". Там ще жива була пам'ять про Курбаса, актори розуміли, що таке режисерський театр, добре працювали на психологічному рівні, мислили метафорою і перетворенням.

У Харкові ми розгорнули роботу з підготовки з'їзду театральної молоді України.

До складу оргбюро для підготовки з'їзду мені вдалося ввести Глухого, він репрезентував там Галичину. То було важко, навколо нього вже висіла хмара підозр та недовіри. Крім того, Косів і Глухий активізували діяльність Львівського клубу творчої молоді „Пролісок", і рятувало ситуацію, як завжди, лише те, що керівництво Українського театрального товариства було далеке від усіх таких проблем, — туди майже не долітали вітри перемін. Я послався на авторитет старого Яременка і на Козачківського (попередньо переговоривши з ними), і вони дали Володимирові найкращу характеристику. Так він став вагомою постаттю у підготовці з'їзду, мав змогу переглянути театри Галичини, пошукати в цих поїздках людей тямущих, молодих, свідомих своєї справи.

Скориставшись нагодою, я організував і собі поїздку від Українського театрального товариства — Чернівці, Тернопіль, Львів, Ужгород, Луцьк, Рівне, Івано-Франківськ, Дрогобич. Деякі театри ми дивилися з ним разом. То була добряча школа: перегляд вистави, зустріч із трупою, обговорення робіт, передусім — робіт молодих акторів, режисерів, театральних художників. Ми зібрали багатющий матеріал, і невдовзі театральною Україною прокотилася гостра дискусія. Гадаю, з'їзд і дискусія трохи пожвавили наше тодішнє мистецьке життя. Хоча з'їзд був конфліктний, і Скаба після нього дав розпорядження „закрутити гайки", а у звітах називати з'їзд „нарадою". Проте різьба на ґвинтах уже була не вчорашня, і аж ніяк не все „закручувалося".

Однак то було потім. Дивився я у Львові й кілька робіт Глухого. Доволі традиційно зіграв він Лопуцьковського у „Шельменку-денщику". Я згадував свою „зарізану" одеську виставу, де все будувалося не на побуті й не на спритності „хитрава хахла Шельменка", а на традиціях бурлеску й вертепного дійства, і мені, відверто кажучи, було гірко... Однак усе має своє насіння, з того насіння виростають овочі. Виявилося, по наших розмовах у Києві Глухий всерйоз узявся до театральної історії, до читання староукраїнських інтермедій, до шкільної драми. Він цитував мені Смаль-Стоцького та Возняка, професора В. Рєзанова. Саме тоді я відкрив у ньому людину, схильну не тільки до акторського лицедійства, а й до аналізу, до вивчення театральної картини загалом. Його виступ на театральному з'їзді багатьох шокував, бо Глухий почав свою промову — про національну природу театру — з таких рядків:

О, музо Мельпомено, правди мати!
Дай нам тобі достойно послужити:
Народний дух з занепаду підняти,
Гасителів його посоромити.

То був вірш Пантелеймона Куліша, що його взяв Д. Антонович за епіграф до своєї книжки „Триста років українського театру", і проблема „занепаду" й „гасителів" народного духу дуже не сподобалася президії з'їзду — на сцені вивищувався, витягнувши довгі ноги й по-мефістофельському склавши руки на грудях, український Савонаролла — Андрій Скаба; поряд „возсідали" міністр культури Бабійчук, радник ЦК пильний Микола Йосипенко і багато інших, які, наче та кішка, добре знали, чиє сало з'їли...

Повернуся до того мого передз'їздівського приїзду. Львів усе так само бурунив проти течії. Ми зустрілися з Миколою Петренком, Романом Лубківським, Ярославом Кендзьором, Михайлом Косівим. Я був по-доброму вражений поезією Романа Кудлика, ходила в „самвидаві" промова Малишка, який безстрашно виступив проти зросійщення. Відвідали ми з Глухим Володимира Зеноновича Гжицького, — я привіз йому кілька Смоличевих спогадів, зовсім нових, — і вітання від Йосипа Гірняка; колись розповім про ту зустріч, вона варта окремої розмови. На черговий „бімбер" до Бриж-Безніска зійшлися художники й поети, було й нашого брата-актора; згадалося про „Гуску", про наше „вчора"; відверто кажучи, розгубленістю та відступом у Львові і не пахло. То був ще благословенний 1964-й, коли хоча й зняли Хрущова, але невідомо було, куди поверне...

З Харкова я надіслав до Глухого листа, де йшлося про національний зміст культури. Другим пунктом була там пропозиція обміркувати нашу давню ідею — ідею створення Нового Українського театру.

Практично — я запрошував Глухого в числі цілої групи молодих переїхати до Харкова й відновити там Курбасів „Березіль“. Звісно, сьогодні це виглядає блакитною мрією, але тоді в Харкові багато на те надавалося. Там були чудові актори — Людмила Попова, Валерій Івченко, Володимир Маляр, Аґнеса Дзвонарчук, Гарик Чумаченко, у театрі ще витав дух Курбаса, втім, ґрунтовно зіпсутий „соцреалізмом“. Була в Харкові й гостра письменницька громадськість, передовсім Василь Мисик, Ігор Муратов та хлопці, які гуртувалися навколо „Прапора“, як у Львові навколо „Жовтня“. А що „українства“ у зросійщеному Харкові було мало, то воно не вважалося в обкомівських „верхах“ націоналізмом, багато явищ культури — національної! — знаходило тут підтримку. Театр трохи підніс Володимир Крайниченко, вихованець Крушельницького, який і почав збирати нас, учнів Мар'яна Михайловича, в „альма матер“... Але трохи „європеїзувавши“ репертуар і поставивши кілька гарних вистав за українською класикою, він у травні 1964 року трагічно загинув. То були роки протесту молодих проти традиційного театру „гопака та чарки“, проти малоросійщини й хуторянства, і нам здавалося, що в Харкові ***можна зламати стереотипи.***

Вислав я Глухому і щось на зразок анкети, на яку мусив відповідати кожен учасник з'їзду.

Ось чим був викликаний його доволі болючий лист до мене в Харків від 7.X.1964 р. Оригінал його зберігся. Лист довгий, але з поваги до Глухого хочу подати його повністю.

„Вітаю, Лесю!

Вибач, що затримався з листом, але раніше мені було просто нічого писати.

Надіюсь, що тобі вже нарешті пощастило випустити виставу? Вітаю.

У нас — нічого особливого. Все йде своїм „закономірним шляхом <u>розвитку</u>“. В основному — „<u>в світлі</u>“... Але що вдієш?

Грипич пішов з театру — невідомо куди. Мабуть, хтось новий приблудиться.

Театр у минулому місяці пройшов добре, а в цьому — пустий зал майже на всіх виставах, за винятком „Невольника“ та „Гайдамаків“. Тут так приблизно 60% загрузки.

Приїхав до нас актор із вашого театру, Максимчук. Поки що придивляється до всього і задається „на мелкие макароны“. Не знаю, що він собою являє як актор, а так хлопець нічого.

Що ж у вас там діється? Я весь час думаю над твоєю пропозицією і ніяк не можу прийти до певного висновку.

У театр людей веде перш за все любов до мистецтва. До мистецтва саме театру і театру певного напряму та жанру. У нас багато театрів, але театрів певного жанру в нас немає. Є, якщо можна так сказати, поліфонічні театри, а, називаючи своїми словами, балагани без певних конкретних задач. Я маю на увазі українські театри (дуже приблизна назва). Це театри, які в основному не творять, а борються, борються за фінплан бездушними аґітками і малоросійськими водевілями типу „Сватання“ та „Шельменка“.

Ти знаєш, наші театри часто нагадують мені війська ООН, які теж за щось там борються...

1. Будь-яка культура, в тому числі й театр, не може існувати без своєї бази, без свого ґрунту, без народу, який цінить своє духовне багатство, прагне до його збільшення. Питається, яка ж база може бути зараз у Харкові? Адже там приблизно половина, якщо не більше, неукраїнського насе-

лення, яке якщо й ходить у ваш театр, то тільки або раз у рік із цікавості, або — з примусу. 30% населення таких, яким все одно, є український театр у Харкові, чи ні, які навіть не проти того, щоб його не було, а решта взагалі не відвідує жодних театрів. Це в основному ресторанна публіка (міщанство). То для кого ж ви творите і для чого?

2. Культура не може бути культурою взагалі, вона мусить бути національною. Якщо ми включаємо в репертуар театру якийсь твір світової класики, то ми ж тим самим збагачуємо не світову класику, а в першу чергу — свою національну культуру. Коли я дивився кінофільм „Гамлет“, то менше бачив там Данії чи Англії, ніж Росії. Я бачив там і всю історію розвитку російської культури, і взагалі історію Росії. Там і російське купецтво, і російські порядки, і навіть культ особи. І хочемо ми цього чи ні, але так було і буде. Всяка об'єктивність не є абсолютною. Все одно вона переходить через призму суб'єктивізму. Річ лише в тому, що переживає?

Всякий „інтернаціоналізм“ не безнаціональний.

3. Театральний колектив мусить бути колективом однодумців, які прагнуть до однієї мети, живуть однією творчою і морально-етичною ідеєю. Тоді такий колектив має право на майбутнє при наявності відповідного ґрунту.

Чим живе ваш театр? До чого він прагне?

Ти говорив, що там зібралась молодь, яка стремить до підвищення професійного рівня і т. д. і т. п. Ви прагнете до професіоналізму високого ґатунку. До інтелектуальної гри. Це зараз модно. Це навіть до деякої міри новаторство. Деякі теоретики вважають, що саме у цьому новаторство театру і кіно в світовому масштабі.

І знову вертаюсь до попереднього. Чи можна розвивати новаторство світового мистецтва взагалі, не розвиваючи свого національного мистецтва? Чи можна відірватися від національного мистецтва, він народного мистецтва? Якщо ми відійдемо від народного мистецтва, то кому потрібен такий професіоналізм?

Я проти „новаторства взагалі“!

Я за новаторство конкретне — в даній галузі, в даному жанрі, в даному театрі.

Думаю, що ми повинні в першу чергу розвивати нашу рідну театральну культуру, визначити її головні засади, принципи, напрями, виходячи з глибин народних до сучасності.

Чи прагне до цього молодь вашого театру? Я не знаю усіх. Але, наприклад, у вас працює Шевченко (здається, Володимир). Так от, він колись розпинався у нас у Будинку актора, що нібито українська мова приречена і давно віджила і що український театр є всього-на-всього фікція, яка штучно існує, і нема жодної потреби її роздувати. До чого ж може прагнути така людина?

Тобі збирався писати листа Буржанський. Теж людина, яка ходить у великих артистах-ориґіналах. Такий собі покидьок, песиміст-шовініст, не то поляк, не то росіянин, не то чортзна-що. Слава Богу, у нас не працює.

От чому я не знаходжу зараз за потрібне розлучатись із нашим театром. Я буду тут ходити до смерті у статистах, але бодай 10 разів на рік вийду з театру і побачу людей піднесеними, вищими за центнери буряків, людей, які почувають себе очищеними від матірних лайок, буденщини, міщанства, які ось уже п'ятий чи шостий раз дивились „Гайдамаки“, що випадково потрапили на сцену у Львові.

Буду радий якщо відпишеш. Якщо щось не так, давай подискутуємо. Пиши про все. Моя адреса: Львів-7, вул. Яр. Галана, 6, кв. 5 Б.

З пошаною — В. Глухий".

Так відписав мені питомий галичанин, який не міг одірватися від Львова. Бо там, у Львові, лишилася б його душа. І залишивши її там, у Галичині, він засох би так само, як засохли на совєтській Наддніпрянщині Крушельницький і Бучма. Я розповідав Глухому, як умирав Мар'ян Михайлович. Він лежав в Інституті нейрохірурґії, де поруч у палаті були прооперовані — з бинтами на головах. Крушельницькому привиділося у моторошному сні, що то його судді з того світу — у чалмах. І судять вони його за те, що він зрадив Галичину й не повернувся до неї... Можемо собі лише здогадуватися про міру його туги за Галичиною — при житті... Володя Глухий належав до людей такої породи. Йому боліло за всю Україну, але починалася вона для нього у Львові, і те, що діялося там, пекло його найдужче. Може, тому часом він і не міг дати собі ради зі своїми емоціями.

Приблизно у такому стилі, в якому написано листа, виступив він на театральному з'їзді — другого дня, 1 грудня 1964 року. У цих тривогах і болях — весь Володимир Глухий, актор, практик, але й теоретик, людина, яка мислила цілісністю театрального процесу й глибоко переживала його тодішню недолугість.

У Львові ми переговорили з ним цілу ніч. Я звіряв з ним свою тодішню тезу про нелогічність існування ідеї всесвітньої культури як якоїсь особливої, протиставленої так званим національним культурам. Уся людська цивілізація — складова культур різних етносів, і без культури бодай однієї нації вона бідніша, неповна. Смерть окремої людини — людська драма. Але ж тоді для людства смерть цілої нації — трагедія. Ідея поглинання „слабшої" культури культурою „сильнішою" — збиткова, бо, по-перше, культура — єдине, що не визнає ієрархії; по-друге, в тій „сильнішій" культурі культура „слабша" вже ніколи не існуватиме у своїй повноті. Так, перехресне опилення — річ корисна для продовження роду, але тільки тоді, коли маємо на увазі діалог **рівних**, *діалог з власної волі. Якщо людина вважає себе за центр Всесвіту і міряє все від власного „Я", то й культура, до якої ця людина належить, логічно переживає такі ж ілюзії, вважаючи себе найвищою, найгармонійнішою, взірцевою. Так, найкращою дитя вважає* **власну** *матір, а не якусь чужу, навіть вродливішу. Але претензії на те, щоб уважати власну культуру — всесвітньою, основоположною, універсальною — дитяче лепетання, ознака або інфантильної недорозвинености нації, або її геоімперіальної спрямованости. Така нація хоче вважати себе „провідною". Але якщо є „перші", мусять існувати і „другі", і „треті", і тоді Всесвіт — як солдатська рота, де за фельдфебелем „по порядку номеров рассчитайсь!" Тоді всіх „не перших" треба якнайскоріше зросійщити, американізувати, онімечити, ополячити...*

Я дав Глухому статтю Гумільова, в якій той викладав ідею згубности культурного європоцентризму, з якої випливало, що аналогічне — на євразійському рівні — діється з російською культурою. Кожен етнос, вважав Гумільов, має свій вік і своє місце на землі, тому єднання й уніфікація культур — міф. Домогтися цього, як писав Бісмарк, можливо лише „залізом і кров'ю". Але „залізо й кров" виключають культуру.

Приблизно такими були засади моєї доповіді, яку я обговорив тоді з Глухим. Ми зійшлися на тому, що „інтернаціональний" відтак не означає „загальнолюдський", як тлумачать наші партійні мудрагелі, а **міжнаціональ-**

***ний**, а це хіба щось на зразок диспетчерства. Інтернаціональними можуть бути лише організації, інституції, а не мови й культури, не власне мистецькі твори. Аксіоматично, що Мольєр став визнаним у світі, як геній **французької** культури. Заберіть у Шекспіра Англію — і від нього не залишиться нічого. Шевченко, Гарсія Лорка, Леся Українка тому й генії, що якнайповніше виявили **національний** дух своїх народів. І були, по суті, **знищені** його **гасителями**, як знищені були Курбас, Хвильовий, Куліш, Тичина... Наша доба — доба виникнення саме національних рухів і держав, на цьому визначаються сьогодні цілі континенти.*

*Я прошу вибачити мені такі довгі цитати зі свого щоденника. Але мені дуже хотілося, щоб читач мав **реальне** уявлення не тільки про наші тогочасні ідеї, а й про той інтелектуальний контекст і про ті арґументи, якими ми тоді жили. Для Глухого це й було **головне** життя, у колі цих роздумів він почувався **добре**.*

*Може, трохи по-різному ми з ним дивилися тоді на проблеми **професійного**. Він виводив професійне з народного. Я ж виходив з **рівня** переживання, з необхідності постійного учнівства, тренажу. Російська культура не проковтне нас лише тоді, доводив я, коли в нас будуть свої Івани Драчі й Ліни Костенки, свої Вінграновські й Валерії Шевчуки, яким пощастило вирватися на **світовий** рівень. У мистецтві перемагає лише масштаб таланту, талант не можна підмінювати патріотизмом. Якщо ми утверджуватимемо як **національний** рівень Рачади чи навіть Левади, Аркушенка чи Яковченка (попри всю їхню обдарованість і „карнавальність"), якщо нас заклинить на Корнійчукові та Йосипенкові, ми впадемо в ноги потужнішій російській культурі, котра існує нині як **відкрита система**, яку живлять культури інших республік, де на провінції гніт набагато більший, ніж у Москві. Тому нам в Україні важче. Маємо перемогти **рівнем** театральних вистав і п'єс. Маленька Литва — це ж парадокс! — має у театрі більші досягнення, ніж величезна Україна! Чому? Тому що їхній театр більш герметичний стосовно Росії, там є свідомість причетности до Європи. Глухий слушно заперечив, що й вони погоріли на тому, що грали в піддавки з Польщею і догралися до провінційного копіювання поляків, які, своєю чергою, доганяють і не можуть наздогнати німців та французів.*

У репертуарі Глухого довго був один з анекдотів про той театральний з'їзд, він переповідав його з великим гумором:

— Виступив ректор театрального інституту Чабаненко й висловив кілька „крамольних" ідей. Одна з них полягала в закиді деяким українським драматургам, що їхні п'єси, мовляв, менш інтелектуальні, ніж, скажімо, п'єси Горького. Інтелектуальний театр був однією з тем для дискусії. Йому зааплодували.

*Не встиг він сісти на своє місце, як із залу побіг на трибуну якийсь миршавенький чоловічок у **ватяних** штанах. Добіг до трибуни, став за нею — усі регочуть, бо малий на зріст і його не видно. Він вибіг з-за трибуни, став біля неї, підсмикнув чомусь свої ватяні штани і суворо закричав у мікрофон:*

— І такі люди вчать наших дітей! А я хочу спитати вас прямо! Товаришу ректор, отвічайте, про що мріяли герої Горького? Вони мріяли про свободу личності! А про що мечтають герої наших п'єс? Вони мечтають про побудову комунізму! Так скажіть мені адкравенно, хто, товарищі, інтелектуальніший?

Залою прокотилося: „Інтелектуал !!!" — і промовець гордо пішов на місце.

— Добре, Леоніду Ароновичу, дуже добре! — підбадьорив його з президії Скаба.

Таким запам'ятався нам виступ легендарного Юхвіда, автора „Весілля в Малинівці", Попандопула української сцени 50-х...

Такий був тоді в Україні рівень дискусії про інтелектуалізм мистецтва.

Нам, що захоплювались тоді Камю і Сартром, Маклюеном і Ануйлем, Бахтіним, Аверінцевим, Лотманом і В'ячеславом Івановим, було дуже сумно...

Однак добряче дісталося і „старим банякам". З'їзд планувався на три дні, — його скоротили до двох, бо „лінії" витримати не вдалося, ми непогано попрацювали над складом делегатів, і молодь змогла тоді заявити своє. Бабійчук (міністр культури), гадаю, буквально зненавидів мене відтоді, бо саме там я сказав оту сакраментальну фразу, яка пішла гуляти Україною, що нам „треба боятися не міністра культури, а — культури міністра", бо у нас на Україні, як висловився один актор з російської драми, „было два национальных бедствия — Бабий Яр и Бабий-чук". Сказано було надто жорстоко; крім того, всі розуміли, що „актора" я вигадав, аби прозвучало російською — українською мовою „Бабин Яр" вимагало „Бабин-чука", і каламбур втрачав сенс. Рукавичку було кинуто — міністр її не підняв. Втім, потім він відплатив мені тим, що визнав мою харківську виставу „В день весілля" В. Розова „вилазкою українського буржуазного націоналізму в соціалістичну систему", чим немало нас здивував. Але виставу закрили...

Наше листування з Глухим продовжилося й потім, коли волею долі я опинився в Москві.

„Вельми радий з того, — писав він мені до Москви уже 1965 року, — що ти нарешті дав звістку про себе. А то ми вже тут гадали, що ти зовсім до чужесторонців записався. Чутки й сюди доходять про тебе чи то через журнали, чи то так хтось у Москву поїде та щось скаже. Одним словом — радіємо... поки що.

У нас пройшла **стихія** *більш-менш благополучно. Усі поки живі, здорові".*

Звісно ж, йшлося не про погоду, — про іншу стихію, — про хвилю наглих арештів, що прокотилася Україною, коли взяли Івана Світличного, Івана Русина, Сашка Мартиненка, Геврича, Михайла Гориня, Івана Геля, Косіва й Осадчого, Масютка й Мирославу Зваричевську, Дмитра Іващенка й Валентина Мороза, Ігоря Герету і Ярославу Менкуш, Богдана Гориня й Методія Чубатого, Женю Кузнецову й Панаса Заливаху; про долю багатьох з них дав знати світові В'ячеслав Чорновіл у своїй книжці „Лихо з розуму". Загальний настрій тоді був — обійдеться: йшли чутки, що згори дано розпорядження „не раздувать дел". Справді, процеси 65—66 років не йшли у жодне порівняння з терором, який прокотився Україною після січневих арештів 1972 року, коли пішло на тотальне знищення, на „відстріл"... Але й ця перша хвиля була для інтеліґенції України катастрофою.

Далі Глухий розповів, як розвивалися театральні справи після того нашого з'їзду.

„Відтоді, як ми бачились у Києві на „нараді", де дуже багато вимагалося й обіцялося, просвітку жодного немає.

Оці всі Кісіни і Судьїни взяли на себе місію вождів української театральної молоді і робили вигляд великих діячів, мало не вирвали з-під Бабійчука

крісло, аж поки не влаштувались на вигідні посади і стали „великими режисерами“. Ну і чорт з ними. Тепер об'явилися нові вожді (ти, мабуть, їх знаєш, Верещак і Баранович). В них теж нічого принципового немає, крім дурного хохлацького гонору і зарозумілості. Одним словом, діячі“.

Натрапивши на ці прізвища, я хотів було вилучити їх з листів Глухого, бо ці люди сьогодні живі, посідають певне місце в театральному істеблішменті і зробили чимало корисного для України. Кісін і Судьїн — провідні педагоги в театральному інституті імені Карпенка-Карого, випустили не один курс молодих митців; сьогодні вони професори і заслужені діячі. Ярослав Верещак — драматург, до якого Глухий поставився дещо відчужено відразу ж після того, як той написав п'єсу, де викривав „убивць Ярослава Галана — найимитів Ватікану, кривавих бандерівців“. Будь-яка „кон'юнктура“ викликала у Глухого спротив. Почавши з Галана, Верещак потім закінчив п'єсою про Степана Бандеру, яка, розповідають, мала десь у Галичині успіх...

Отож усе тече і все змінюється. Тому нехай не подумають мої театральні колеги, що, публікуючи ці рядки Глухого, хочу кинути їм запізнілий докір. Ні. Але з пісні слова не викинеш. Доба була саме такою, як її сьогодні не підмальовуй. Глухий фіксує важливий і вельми конкретний історичний момент, коли у свідомості й житті покоління шістдесятих відбувся чіткий **розкол**, *коли під тиском обставин кожен змушений був робити свій вибір. Одні обрали безробіття й висилку з України, Володимирську тюрму і Мордовію, інші — теорію „малих справ“; самовиживання задля „майбутніх більших справ“. Бог суддя кожному. Згадую це тут не тому, що хочу заднім числом скривдити тих, до кого доля виявилася добрішою, ніж до Василя Стуса чи Василя Симоненка, В'ячеслава Чорновола чи Алли Горської, Опанаса Заливахи чи Євгена Сверстюка. Ні, хочу нагадати: для себе особисто Володимир Глухий обрав саме шлях страдництва і служіння, шлях непідкорення „гасителям народного духу“, хоч ніколи не претендував на лаври „героя“, — і за це його було покарано.*

Володимир не вмів прикидатися байдужим, не вмів бути компліментарним. Коли закривали у Львові „Гуску“, акторка театру Віра Полінська належала до тих, які трималися „партійної лінії“ і вважали цю постановку „рецидивом націоналізму“, проявами засудженої компартією „курбалесії“ та „кулішівщини“. Звісно, мене і Горську було оголошено „поза законом“. Раптом на мою прем'єру „Казок Пушкіна“ схвальною статтею відгукнувся у Москві один з найкращих тогочасних театральних критиків професор Григорій Бояджієв. Ця стаття наробила переполоху в середовищі українського мистецького офіціозу. Дехто ж міняв погляди, як рукавички, пристосовуючись до „моменту“. Саме про це саркастично розповів Глухий:

„Після публікації статті Бояджієва я випадково здибався з твоєю „поклонницею“ Полінською, яка якраз прочитала статтю. Опинившись у скрутному становищі при нашій зустрічі, вимушена була щось сказати. І от що вона рекла: „Правда, хороша стаття?.. А от про наших режисерів ніхто такої статті не напише!..“

Я на це відповів їй копійчаною гримасою, яка мала в її розумінні означати милу усмішку“.

Далі — про театр і про свої плани:

„Тепер у нас головного немає. Є редколегія, якою керує Козачковський. Від часу його влади принципово в театрі нічого не міняється в репертуарі, але хоча б наводиться якийсь порядок.

Лесику, багато про все не пишу, бо неможливо про все описати.

Я задумав одну річ. Користуючись формальними правами члена бюро творчої молоді, думаю скликати у Львові десь на початку січня нараду молодих режисерів театрів Західної України. Питання, які б думалося обговорити:

1. Місце молодого режисера в сучасному театрі;

2. Стан сучасного українського національного театру і шляхи його розвитку;

3. Акторський ансамбль, його підбір і робота з ним режисера.

Зрозуміло, все це треба ще кріпко продумати.

Але найбільше, що б мені хотілося, — запросити тебе на цю нараду. Лесику, напиши, чи зможеш ти приїхати і як тебе викликати? Чи через ВТО, чи через театр? Всі витрати візьме на себе наше відділення УТТ.

Думаю нараду провести протягом кількох днів. Приблизно: субота, неділя, понеділок. В суботу — теоретична робота; неділя — перегляд вистав львівських театрів. В понеділок їх обговорення.

Як ти на це дивишся? Жду відповіді.

Вітання від усіх!

Твій Глухий".

Через актора Ю. Єременка я переказав Глухому згоду. Водночас розповів про ідею створення у Москві Української студії під егідою Юрія Олександровича Завадського, який на це погодився. Серед імен тих, кого я запрошував до студії, були Глухий, Ступка, Брилинський, молоді студійці Богдан Козак, Наталка Міносян та Лариса Кадирова; харків'яни Валерій Івченко та Володимир Маляр, Люся Попова, киянин Алек Парра, тривали переговори з Людмилою Кушковою. З Глухим ми домовлялись і про його режисерську роботу. По двох роках стажування у Москві Студія (лише в такий спосіб вона могла набути права недоторканости для української партноменклатури) мала повернутися до Києва готовим Молодим театром, із власним репертуаром.

У листі від 26.XII.1966 року Глухий туманно пише: „Все, звичайно, не так легко перетворити у дійсність, оскільки до цього мають відношення дуже багато всяких організацій та інстанцій. Є деякі інші варіанти організації цієї справи, але тут треба знову ж таки комусь пробивати. Про це, я думаю, ми зможемо поговорити при нашій зустрічі, яка відбудеться, очевидно, 9—10—11—12 січня 1967 року. Викликаємо тебе, Поюровського через молодіжну секцію ВТО на 5 днів".

Молодіжна секція ВТО, доволі революційна за духом, оформила мені відрядження. Проте директор ЦДТ Шах-Азізов, який починав свою кар'єру ще „секретарем-друкаркою" у Берії і котрий, як я тепер розумію, уже мав „сигнали", категорично запротестував проти моєї поїздки до Львова. Ми з ним гостро поговорили, і я сказав, що все одно поїду. А позаяк мав температуру, то пішов до лікаря й узяв бюлетень, щоб хоч у такий спосіб не залежати від театру.

Однак помилкою було те, що я ***сказав*** *про це Шах-Азізову. Напередодні від'їзду мені зателефонували з молодіжної секції ВТО й анулювали відрядження — їм повідомили зі Львова, що нарада молодих там* ***відміняється****. Потім я дізнався, що Шах-Азізов телефонував безпосередньо Грушецькому (?!), який був тоді в Україні основним „гасителем": той дав нагінку Львівському обкомові і нараду було заборонено. Так розповів мені згодом про цей випадок Ростислав Братунь, який після того, як його зняли з посади головного редактора „Жовтня", був лютий на своїх учорашніх „кураторів" і не*

вважав більше за потрібне тримати язика за зубами.
Отак наше побачення з Глухим не відбулося.

Ще кілька фраґментів з нашого листування. У грудні 1967 року молодий Сергій Данченко взяв у Театрі імені Заньковецької в роботу „Маклену Грасу", — те, що стало лебединою піснею Леся Курбаса й Миколи Куліша в „Березолі" жахливого 1933-го року. Це стало для Львова подією.

Лист Глухого до мене в Москву від 14.XII.1967 року:

„Вітаю, Лесю!
Пишу буквально кілька слів. Обмаль часу. Варіант ставимо твій, хоч дещо відредагований. Редагував сам. У мене є ще один переклад, який був зроблений з російської на моє замовлення в університеті Б. Стельмахом (є такий цікавий хлопець). Правда, він зробив його, як кажуть, на ходу, — за браком часу. Він мало чим різниться від твого, хоч деякі стильові ознаки кращі в ньому. Власне, йому вдалося у деяких місцях схопити, на мою думку, ту підкреслену педантичність польської мови.
Але в основі переклад твій. Нашого остаточного сценічного варіанту вислати не можу зараз, бо всього два екземпляри у нас, і обидва потрібні в роботі. Переклад Стельмаха можу вислати, але зваж, що це єдиний екземпляр п'єси — рукописний. Тому прошу мені його повернути.
Вистава намічається гарна. В афіші, як ти просив, значиться так: М. Куліш „Маклена Граса"; сценічний варіант Л. Танюка і т. д.
Малувато поздоровлень ти вислав. Будуть ображатись. Завтра здача вистави. Прем'єра (якщо не закриють, особливо через мене) — 16-го, 17-го грудня. Коли інші вистави, ще не знаю. В найближчий час не намічено ще. Мабуть, бояться. Сандович у відпустці. Привіт Неллі.
З пошаною — В. Глухий. Привіт від Сергія, Богданів і всієї К°".

Компанія справді підібралася на славу. Майже кожна роль стала у виставі С. Данченка відкриттям. Т. Литвиненко — Маклена, Г. Плохотнюк — Анеля, Зарембський — Б. Кох, В. Максименко — Зброжек, Б. Романицький — старий Граса, тріо музик — Ф. Стригун, Б. Козак, Ю. Брилинський. Художник — Мирон Кипріян, композитор — Богдан Янівський.
Для мене найцікавішими були дві сцени музиканта Падура, якого грав Глухий. То був справді трагікомедійний образ філософського звучання: викінчений жест, самоіронія, пронизлива туга за мистецтвом, місце якому диктатура відвела на смітнику, в собачій буді.
У моїй київській постановці „Маклени Граси" роль Падура блискуче грав Володимир Загоруйко, який одержав її з рук першого виконавця ролі — Мар'яна Крушельницького. Ми в Києві не просто ставили виставу, — намагалися відновити в постановці ***Курбасове****. Нас консультували ще живі тоді учасники першопрем'єри Мілютенко, Черкашин, Крушельницький, Ужвій, Стешенко, Чистякова... Загоруйко грав унікально. Володя Глухий бачив ту виставу.*
Але коли я подивився його в цій ролі, мені здалося, що він перевершив Загоруйка. Його виконання було ближчим, передовсім у національному плані, до того, чого вимагав від Загоруйка Крушельницький. Можливо, тільки ***музичне*** *начало в Загоруйка було зреалізоване майстерніше, він професійно творив образ музиканта-****генія****, дириґента й піаніста. Глухий грав музиканта* ***взагалі****, то був радше філософ, для якого музика — лише знак, при-*

йом, засіб...

Не протиставлятиму їхніх робіт, обидва вони для мене рідні й дорогі, обидва чисто людськи **виросли** *на опануванні Миколи Куліша. Для Володимира Загоруйка це стало талановитим епізодом його молодости. Для Влодка Глухого це стало його* **долею**.

Він глибоко переживав все, що діялося довкола цієї вистави. Ось ще один його лист до мене, надісланий навздогін попередньому. Він не датований, але встановити дату легко — його написано відразу після обговорення вистави.

„Здоров, Лесю!

Та цього разу, мабуть, знову напишу багато. Вистава нам удалася. В усякому разі, всім тим, на кого, власне, вона була розрахована. Навіть начальство дуже задоволене (Куцевол — перший секретар обкому, Вітошинський — начальник Управління культури). А головне, самі актори задоволені.

Було невеличке обговорення. Взяли участь Станіславський (режисер), Ю. Богдашевський і ще якийсь „естет“ з УТТ.

Говорили різне. Постараюсь викласти все по порядку.

М. СТАНІСЛАВСЬКИЙ:

— Вистава приємно вразила. Добре, що нарешті відродили на сцені Кулішеву драматургію. Оформлення прекрасне. Режисерський задум добрий. До акторів є претензії. Із Зброжека сміються у тих місцях, де в нього трагедія. Цього не повинно було б бути. Маклена надто пластична і жіноча. Музикант (себто я) не має розвитку. Старається комікувати. Костюм порваний і вимазаний в першій дії в тих же місцях, що й в останній. Не вміє грати на дудці. Грає завжди одну і ту саму фразу з Полонезу Шопена, тоді як він повинен грати весь полонез.

„ЕСТЕТ“ з УТТ (пробач, не знаю його прізвища. Виступав з дозволу присутніх російською мовою):

— Если бы спросили у моего учителя его мнение о пьесе, он бы сказал: „Товарищи, это же можно играть как у Шекспира“. Актеры не дотянулись до режиссерского замысла. Очень органично влились в спектакль играющие на разных инструментах нищие, комментирующие события, хотя тексты их песен не высокохудожественные. Музыкальное оформление очень удачное. Маклену надо сделать старше по возрасту. Пусть ей будет не 13, а 15—16 лет. Это облегчит задачу актрисы.

Актеры играют не поляков, а откровенных **хохлов**. *Не понимаю, зачем Зарембский ходит со стеком. Ведь он для наездников.*

Ю. БОГДАШЕВСЬКИЙ:

— Вистава заслуговує на увагу. Режисерський задум сильніший за акторське виконання. Плохотнюк — провінціальна актриса з поганим смаком. Погано одягнена. Найближчий до режисерського задуму і втілення артист Глухий у ролі Музиканта. Надзвичайно вдало знайдена роль музикантів-жебраків, що коментують зі своїх позицій події. Допомагають розумінню вистави. Хоча музика скоріше італійська, ніж польська. Маклена не має героїчного голосу і тому слабенька.

І. СТЕШЕНКО (з переказів):

— Жахлива мова. Мова не Кулішева. Дратують ці музиканти-жебраки. Грим у Падура надто молодий. І чому він грає на дудці, коли мусить грати на італійському костяному інструменті. Мало Шопена. Повинен гратися весь полонез. І т. д. В основному все дратує.

Н. КОЗАЧКІВСЬКА:

— Велике спасибі. Не можу зайти за куліси. Глухий нагадав дуже в своїй грі молодого Дам'яна Івановича. Страшенно плакала в усіх його сценах.

Р. ІВАНИЧУК:

— Чудова вистава. Молодці. Особливо Глухий. Надзвичайно сучасний. Блискуча удача.

Р. ЛУБКІВСЬКИЙ:

— Прекрасно все. Вище всяких сподівань. Не дуже сподобались Плохотнюк і Колесник. Поза тим все зроблено чудово і зі смаком.

НЕБОРЯЧОК Ф. М.:

— Браво!

ВІТОШИНСЬКИЙ Я. Д.:

— За останні роки в театрі чогось подібного не бачив і не сподівався.

САНДОВИЧ Ф. П.:

— Молодці!

Як бачиш, думки різні. Кожен дивиться із своїх позицій і з „висоти" свого розуміння (чи нерозуміння) п'єси і вистави.

Моя думка така: вистава вдалася. Музика хороша, сучасна (якраз взята за основу тематика польських фраєрських пісень). Відносно Гані — то, мабуть, десь правильні претензії. Стек у руках Зарембського — річ цілком виправдана, бо якраз у ті часи польські фраєри дуже любили цей атрибут. Принаймні 30% кавалерів носило їх. І взагалі вони завжди були мавпами і зараз є. Завжди мавпували те, що робилося на Заході, і видавали це за своє зі штучною, фальшивою вихованістю і зарозумілістю. Але всі ці рецензенти не знають поляків без маски, коли вони стають звірами кровожадними. Вони їх знають лише на фальшивих парадах.

Що ж до мене, то майже жодного з цих зауважень прийняти не згоден, оскільки це речі принципові.

Молодий? А яка ж трагедія у людини і кого вона схвилює, коли їй 50 років? Зеніт слави коли був у Моцарта? У Пушкіна? У Лермонтова? У Шевченка? Та й навіть і зараз у О. Криси? Чи у С. Турчака? Чи в І. Сімовича? Що на дудці? „Так, на дудці! На дудці! На дудці! Чорт забери! На інструменті високого мистецтва я ніколи не гратиму панові Зарембському!" І граю насмішливо, настирливо одну і ту саму фразу з Полонезу! Тільки „урочистий вступ", а полонез... Ха-ха! Що рваний костюм на тому ж місці? Вибачте. Чоловік не знає, скільки фактичного часу тривають події. Мова не Кулішева? То чому ж вона досі сидить і не зробить перекладу такого, який би, на її думку, був гідним оригіналу? І взагалі, мені здається, що і Стешенко, і Станіславський живуть у такому полоні баченого колись, що іншого вони не здатні побачити і не хочуть. Це і добре, і, вибач, трохи загумінково.

Музичне оформлення мені здається дуже вдалим і таким, що вносить у виставу свіжість сьогоднішнього дня. Перегук минувшини з сьогочасним.

Однак даремно я це все пишу. Вартувало б тобі самому подивитись виставу. І, здається мені, вартувало б її побачити. Вона не бездоганна, але зроблена кров'ю, серцем і розумом. А на це плювати не варто".

На цьому відірвуся од Влодкового листа і спробую зробити деякий коментар.

Звичайно, конспект обговорення, записаний тоді Влодком, повністю не відображає прийому, що його зробила мистецька громадськість львівській

„Маклені Грасі". Вистава мала потім і добру пресу, і аналіз, і арґументовану критику. Але наведені вище оцінки — показові для того рівня, на якому відбувалися обговорення прем'єр.

Микола Станіславський — заслужений артист республіки, режисер, який свого часу слухав Курбасові лекції з майстерності актора. Саме перед тим, у 9-му числі журналу „Вітчизна" було надруковано його спогади про „Маклену Грасу" Курбаса 1933-го року. Глухий чекав від тих спогадів більшого; на жаль, Станіславський не сказав ні слова про те, як грав Зброжека Йосип Гірняк (цензура 60-х того не могла б пропустити у друк), а, розповідаючи про Падура-Крушельницького, відбувся загальниками.

Юрій Богдашевський — театральний критик, десять останніх років — головний редактор журналу „Український театр", активно підтримав тоді цю та інші постановки Сергія Данченка. Глухий рахувався з його думкою, поважав його як фахівця.

„Естета з УТТ" я знаю, але не називатиму тут його прізвища, нехай він так і лишиться безіменним.

Ірина Іванівна Стешенко, або пані Орися — акторка театру „Березіль", яка після арешту Курбаса пішла з театру; провідна перекладачка з багатьох мов. Тоді ж таки, у грудні 1967 року в журналі „Прапор" вийшли її спогади про Курбаса. На обговорення вистави вона не залишилася, її думку переказала Софія Федорцева, теж колишня курбасівка, у якої Стешенко зупинялася, приїжджаючи до Львова.

Її оцінка данченківської вистави була тоді роздратовано-неґативною. Музиканти-жебраки, введені Данченком у тіло п'єси, виконували щось на зразок брехтівських зонгів; це стало одним із найбільших ***досягнень*** *вистави. Тексти пісень, написані Романом Кудликом, були високопоетичні. Пані Орися того не сприйняла.*

Щодо „жахливої мови". На жаль, це може правити за приклад того, як „стара когорта" не зчитувала реально того, що є на сцені, часто-густо потрапляючи в лабети залаштункових „чуток". Парадокс у тому, що саме пані Орися була ***мовним редактором*** *мого відновлення Кулішевого тексту за перекладом П. Зенкевича, що зберігся, і за ролями акторів-виконавців, серед яких була й вона, пані Орися. На виставі ж їй розповіли, що театр „відкинув переклад Леся Танюка" і скористався якимось своїм, доморощеним. Принаймні так потім пояснювала Ірина Іванівна нам із Глухим своє роздратування й присуд: „Мова не Кулішева". Як читач уже знає з листа Глухого, це було не так, мій варіант було взято за основу й в окремих випадках — дуже обережно! — поліпшено, за рахунок введення західноукраїнської або польської лексики.*

Був тут ще один момент. Колись Курбас скаржився на те, що його вистав не сприйняли, не підтримали три категорії глядачів: з одного боку, зросійщений міщанин, з другого — „начальство", з третього — „академіки у вишиванках з вусами" (натяк на Сергія Єфремова), яким Курбасова театральна реформа та європеїзація здавалися зрадою національної традиції. Щось подібне було притаманне й пані Орисі. Вистави нашої експериментальної лабораторії репетирувалися й у пані Орисі вдома, у Києві, на Пушкінській вулиці, вона залюбки втручалася у проби, давала поради, активно сприяла народженню Нового Українського Театру й висловлювала вельми критичні оцінки щодо супертрадиційности франківців (яких вважала антагоністами березільців). Але ***нового*** *так само активно не сприймала: нове для неї було допустимим лише тоді, якщо воно виростало з реабілітації конкретної практики Курбаса.*

Глухий дуже шанував Софію Володимирівну Федорцеву, яка теж була колишня курбасівка; вдома у неї він познайомився з пані Орисею Стешенко, і згодом вони порозумілися. Потім вона побувала на виставі ще раз. І згодилася з усім. Навіть із тим, що Глухий-Падур грає на сопілці, а не на окарині, як це робив Крушельницький. Бентежила її у цій ролі тільки молодість Глухого, яку він так ревно обстоював.

Ставлячись до деяких аж надто категоричних оцінок Ірини Іванівни Стешенко доволі поблажливо, — як до проявів її консерватизму (світ їй клином зійшовся на добі Курбаса, все інше для неї було „від лукавого“), — тут я, однак, її підтримав. І заперечив Глухому, коли той доводив, „яка ж трагедія у людини і кого вона схвилює, коли їй 50“. Йшлося ж бо не про „зеніт слави“ і не про ***самореалізацію****. Трагедія Падура — парафраз трагедії короля Ліра, який так само „все мав“ і „все втратив“, опинившись у вигнанні й неславі. Крушельницький грав Падура старим. Реальному Падеревському, з якого був написаний Падур, за доби Пілсудського виповнилося 70 (він був 1860 року народження). Мої арґументи, здається, вплинули на Влодка, він почав робити трохи старший грим та іншу пластику...*

Але тут цікаве інше. Показовою для мене є сама ***спроба*** *Глухого грати Падура* ***молодим****. У прихованій формі це було бажанням висловити через Миколу Куліша і через монологи Падура* ***себе****, свою генерацію, устами Падура розповісти про те,* ***що робить доба з шістдесятниками****, „які так само не захотіли грати на казенних струнах улесливі симфонії“ новій владі, і їм, як Падурові, було визначено їхнє місце, — смітник, собача буда. Саме в цьому був найбільший сенс успіху Влодка в ролі Падура. І жебраки, співаючи цілком сучасні пісні Янівського-Кудлика, і Влодко-Падур, і Маклена-Литвиненко грали „Маклену Грасу“ менш за все як* ***історичну п'єсу*** *та ще й з життя Польщі. Для них це був монолог про них самих, про шістдесятництво,* ***про наше життя****.*

Повернуся до цитованого раніше листа В. Глухого і наведу його закінчення.

„Лесь! — писав мені Влодко. — Тут ходять чутки, що ти начебто збираєшся щось писати проти Ефроса. Ми, власне, не знаємо, що саме, але вирішили порадити тобі не робити цього. Подумай. Адже ти його цим навряд чи зміниш, а собі зробиш дуже і дуже погану послугу. Ти добре знаєш, як молодь на Україні відноситься до Ефроса. Майже так, як і до тебе. (Хоч, мабуть, у нього всесоюзний авторитет. І знаєш, що він не в особливій ласці. Як і ти.)

То навіщо тобі настроювати чи насторожувати тих людей, які в тебе хочуть вірити?

І після того, що ти можеш зробити, вони можуть насторожитись. Чи відкинутись.

Здається, що не варто цього робити. Подумай. Ми віримо, що на дурниці чи, тим більше, підлості, ти не здатен. Тому віримо в твою правоту. Але чи думають уже всі так — не знаємо. Подумай.

Привіт Неллі, дочці — від Сергія (до речі, його Гіляровський уже здихався — послали Сергія зразу ж, зразу ж після прем'єри головним у наш ТЮЗ. Хай живе... підлість).

Привіт від Б. Козака і від усіх учасників „Маклени“.

З наступаючим Новим Роком. Творчих успіхів і радості, і натхнення.

Твій В. Глухий“.

Я відразу ж поспішив з відповіддю — мій лист від 26.XII.67 р. надрукова-

ний у книжці „Володимир Глухий. Недограна роль“.

„Будь здоровий, Володю!

Дякую за листа. Вітаю з Новим роком. Хай він буде ліпший за цей.

Радий за Вашу „Маклену“. Тільки напиши мені, як то трапилось, що Данченко пішов у ТЮГ, і в чому тут винен Гіляровський.

Щодо Стешенко і Станіславського — їх поєднувати навряд чи можна. Вона мовник гарний, але ти правильно кажеш — візьми та зроби сама.

Занепокоїли мене рядки щодо Ефроса. Звідки пішли ці чутки, буцімто я щось збираюсь писати про Ефроса? Тут тхне провокацією, і мені хотілося б максимально близько знайти її слід. Я не шанувальник того, що робить Ефрос художньо (спосіб), але дуже поважаю його творчу програму (зміст) і всіляко її підтримую. Особливо ж тепер, коли багато хто від нього відкинувся. Але — запевни всіх, хто тобі це казав, що й гадки не маю вступати з ним у двобій. То якась нова провокація, от тільки з якого боку — ніяк не втямлю.

Будь веселий і гарно грай Падура.

Лесь Танюк.

P. S.

Вчора в мене відбулася прем'єра. Думки — протилежні. Цікаво. Загалом вистава не дуже матиме успіх, гадаю. Не ті часи. І т. д.“

Мова йшла про мою прем'єру „Світ без мене“ Едліса в театрі Охлопкова, в якій говорилося про наслідки культу особи, про те, як друзі зраджували одне одного під тиском тотальних обставин, про страхітний 1937-й. Але й справді були вже „не ті часи“, нова брежнєвська влада й Андропов натякнули, що ці процеси в мистецтві пора згортати...

Водночас я передав В. Глухому з оказією солженіцинське звернення до IV з'їзду письменників СРСР та лист Л. Копелева; він їх одержав.

Зі „Щоденника“ за 24 лютого 1968 р.:

„Одержав листа від мого славного Володі Глухого, до якого почуваю щораз глибшу симпатію. Що б там не казали, а найбільше послідовності я бачу у галичан. Звісно, далеко не всі з моїх львівських приятелів є послідовні, але Глухий — зірочка у віконці: А ще — потужний Юрко Брилинський, чиєї гітари мені тут бракує. Бо на гітарі він грає як на бандурі. Встає поза тим усім худий профіль Богдана Козака, який з них усіх найбільш стриманий“.

Отже, лист від Глухого зі Львова, — від 19 лютого 1968 р.:

„Вітаю, Лесю!

Давненько не писав тобі і зараз якось аж не придумаю, про що писати. Мабуть, про все потроху.

Приїжджав у театр Зарудний з новою комедією. Читав нам... Як сказати? Комедія-то нова, та тільки чимсь дуже старим від неї віддає. Він чомусь страшенно наполягав, щоб тільки ти ставив її у нас. Ну й тут зразу ж почалися розшуки твоєї адреси та телефону. Не знаю, чи писав тобі вже щось Гіляровський, чи ні, але, мабуть, нічого з цього не вийде, бо ти, напевне, порадиш Гіляровському самому ставити цей шедевр.

Ставлять тепер „Кума королю“ Стельмаха. Ріпко ставить. Сенсації не сподіваємося. Ну і Гіляровський щось там мучить „Дітей сонця“. На черзі

„пуля“ — „Кримінальне танго“. Я не читав, але адміністрація у захопленні. Вже друкують ролі і шукають режисера, щоб поставити. Єдина перепона — Вітошинський. Чомусь він проти. Та бог з ними.

Що ж до мене, то тепер нічого не граю. І задоволений. Бо після Падура не хочеться влізти в будь-що. І взагалі, це перша роль за всю мою роботу в театрі, в якій я досягнув чогось того, що я хотів. Жаль, що таке щастя випадає нам на долю так рідко.

Ага! „Наука і культура“ щорічник за 67-й рік.

Десь Сергій поїхав у Москву. Мабуть, ви побачитесь.

„Маклена“ йде рідко. Приблизно раз в місяць тепер. В січні йшла 6 разів. Тепер поки що 1 раз. Глядач сприймає по-різному. „Хто за, хто проти“.

На огляді кращих вистав за минулий рік дістала схвальний відгук і пройшла на другий тур.

Хлопці чекають, що приїдеш до нас. Якщо не на постановку, то хоча б так.

От і все!

А цю плітку відносно тебе пустив любий аспірант „д-ра“ Йосипенка — Яременко Юрій.

Посилаю ще пару рецензій. Серед них і вишеупомянутого...

Бувай здоров. Привіт від усіх.

Твій В. Глухий“.

З того ж щоденникового запису за кінець лютого:

„Зарудний мені після читки дзвонив. Я не став вдаватися з ним у подробиці і сказав — перше ніж вислати мені п'єсу на прочитання, нехай перевірить, чи зняли з мене львівське **табу**. *Потім я сам зателефонував йому до Києва, бо він мовчав. І з'ясувалося, що я таки мав рацію: якісь „обкомівські люди“ (?) сказали йому, що на запрошення Танюка Львів дозволу не дасть, ще жива, мовляв, пам'ять про „Гуску“. Але ж у Москві він має успіх! — нібито арґументував „комусь“ Зарудний (і на тому спасибі). І почув у відповідь: „Нам Москва не указ“.*

Я й не сумнівався у поінформованості „обкомівських (?) людей“ зі Львова, де московських наглядачів тепер, либонь, більше, ніж львів'ян.

Сергій у Москві був, але до мене не дзвонив...

Щодо „любимого аспіранта“ пана Йосипенка вищеназваного Юрія Яременка, то цей жевжик таки приїздив до Москви і вився довкола мене вужем. І такий був приязний-любий, що хоч до рани прикладай. Нічого не вдієш, яка хата, такий тин. Шкода тільки театру, де саме таких „аспірантів“ призначають потім керувати трупами“.

Тримали ми спільну оборону й пізніше. У квітні 1968 р. в журналі „Театр“ вийшла стаття Неллі Корнієнко про Курбаса — публікація, за яку редакцію відразу ж почали шпетити, мовляв, позиція Корнієнко не збігається з позицією офіційного Києва, де з Курбаса ніхто не зняв звинувачень у націоналізмі. З Києва та Харкова пішли „доноси“, погрози на адресу редакції. Це нас обурило, ми вирішили підняти на ноги прихильників, соратників і шанувальників Курбаса.

Звернувся я й до Влодка Глухого. Відразу скажу: він зробив усе, що міг — театральна Україна — справжня! — не лишилася осторонь, і від редакції журналу „Театр“ на певний час відчепилися. Але погром „Нового мира“, „Театру“, „Дружбы народов“ уже наближався. Усіх, хто підписав листи на захист дисидентів, звільняли з роботи, викидали з друку їхні книжки. Тро-

хи стримувала ці процеси ситуація з „празькою весною", коли Кремль ще намагався якийсь час грати роль ліберала. Після серпня 1968 р. і після танків на вулицях Праги стало різко гірше.

Ось мій лист до Львова від 18 травня 1968 р.:

„Володю!

Відпиши мені терміново, чи ти прочитав „Големанова" (його привіз Стригун). Як він тобі? Чи практично реально — пропонувати це театрові для постановки до болгарського фестивалю, який відбудеться у січні? Бо я такої думки, що це може мати дуже великий успіх — принаймні вистава, яку я бачив у Софії, була дуже популярна. Отож напиши мені, як щось у цьому плані робиться, і де й коли театр буде влітку. А Гіляровський — як? І що він взагалі собі думає? А вас усіх — вітаю зі статтею М. Вальо у „Жовтні".

Тепер — не для поширення. Я від 5 травня уже не режисер Центрального дитячого театру. Поки що — не працюю ніде. Звільнено мене за підпис, але — без різких формулювань, „за скороченням штатної одиниці". Одразу ж запросив мене Завадський та Ленінград. Отож з осені почну щось ставити. А зараз хочу влітку відпочити десь у Карпатах.

І третє. У № 4 „Театру" є стаття Н. Корнієнко про Курбаса. Проскочила якимось дивом, але після видрукування її „Театрові" починає припікати. І перш за все — з боку Йосипенка та К°. Тому дуже треба, щоб „Театр" одержав відгуки від тих, хто вважає, що „Театр", надрукувавши цю статтю, зробив справу корисну. Відгуки мусять бути, зрозуміло, цілком індивідуальні, без зайвого галасу — подяки, пропозиції про подальше розгортання цієї теми. Якщо їх буде досить, і вони будуть варті серйозного розгляду, редакція матиме можливість оборонятися від нашого самоїдського українського хуторянства. Оскільки ж „Театр" і без того весь час лають, то публікація може перетворитися на останню краплю. Хай по листу напишуть Ступка, Стригун, Козак, Кох, Брилинський. Сходи до старого Рудницького. Одне слово — поміркуй сам, як це зробити терміново й найрентабельніше. Поговоріть з М. Вальо — до речі, подякуйте їй за згадки про мене в її статтях. І — напиши мені.

Тисну. Бажаю. Сподіваюсь зустрітися.

Лесь".

„Големанов" — то була сатирична п'єса Костова, яку я переклав з болгарської і запропонував львів'янам. Українське міністерство не схвалило переклад до постановки — надто вже в кумедному вигляді було виставлено там головного героя, який будь-що хотів бути міністром, — будь-яким, аби міністром. Я зробив пролог, в якому він свій „програмовий" монолог перед „хліборобами", „вчителями", „діячами культури" репетирував, сидячи ...в туалеті. Запропонував свої послуги й харків'янам: Валерій Івченко перебалакав з Оглобліним, і той відповів: „О постановке не может быть и речи, так как это будет выглядеть демонстрацией в его (твою) поддержку. А мое положение на Украине довольно шаткое..." Приблизно у такому ж стилі відповіли львів'яни, а потім і франківці; і хочеться і колеться, — однак немає не те „высочайшего соизволения"...

Як не домагався свого Глухий, зламати заборони йому не було дано.

Зацитую ще кілька сторінок зі свого „Щоденника" за 5 червня 1968 р.

„Попри всі неприємності, якими сьогодні хоч греблю гати, маю радість — лист від Володі Глухого.

Ми з ним ніколи не обмінювалися компліментами. Але кілька днів тому він дзвонив — у великому піднесенні. І просив привітати Нелю. Йому щойно потрапила її стаття про Курбаса в „Театрі“, і він гаряче переживав усі її положення. Я попросив його написати про все детальніше, адже мусять бути і якісь зауваги. Він пообіцяв — і відразу ж зробив. То справді була людина діла“.

Отже, слово Глухому. Пише він мені з Харкова, з гастролей.

„Сервус!

Ну й везе ж тобі! Знову „вольноопределяющийся“. Нічого. Могло бути й гірше.

Щодо „Големанова“, то в даний час пробити тяжко. Є ж ті, що „советують“, що ставити, а що ні. Однак справа видається мені не безнадійною. Але поставити можеш лише ти.

Гіляровсъкий береться з слідуючого місяця до „Короля Ліра“, а Ріпко домучує „Сестер Річинських“. Що далі „посоветують“ — „незвесно“.

Не домовившись попередньо з тобою, я запропонував начальству запросити тебе на постановку, знаючи, що в даний мент ти без роботи.

Головний аж підскочив і навіть викрикнув, що варто скористатися з нагоди і запропонувати тобі постійну роботу в нас, — якщо, звісно, советчики не матимуть нічого проти. А хто ж може бути проти, коли й (не при хаті згадуючи) Маланчука нема та Скабу не чутно? Хіба що Вітошинський, аби тихо було...

До нічого такого ми не домовилися, бо діло було кількома днями перед нашим виїздом на гастролі. У всіх маса інших клопотів.

Головний десь у міністерстві і вибріхується, а директор в основному зараз займається фінансовими справами, оббиванням порогів, розминкою поясниці в місцевих „присутственних місцях“. Отож і ні в кого спитати.

Почали гастролі добре. Квитка дістати на наші вистави поки що досить тяжко.

Щодо відгуків на статтю, то говорено з деким. Ніби всі збиралися писати, але журнал надійшов у продажу лише сьогодні. Принаймні, я купив його лише сьогодні, а у Львові його, можливо, і досі ще нема.

Якщо тобі цікаво, то з приводу статті хотів би поділитися кількома ***неофіційними*** *думками.*

Загалом більш ніж добре, бо ті статті, які доводилося читати раніше про Курбаса, були або лайливі, або „те добре, а се погане“, або „ах і ох, як усе було прекрасно“ і нічого про теоретичні, творчі, методологічні засади, а в кращому разі взагалі про них без усякого підкріплюючого слова, фактажу.

Проте є у ній трохи відвертої тенденційности, і проявляється вона особливо, на мій погляд, в отаких місцях:

1. „Корифеи сделали все, что могли, покрыв себя сединами, трудной славой (?) и оставив будущему театру наследие богатое и сложное. (А саме?) С одной стороны, в нем острая и неутоленная потребность в социальном, в гражданском. С другой — засилие этнографизма“.

По-перше, на мою думку, корифеї на чільне місце ставили правомірність існування на сцені не лише драматургії салонної, фрачної, напудреної, а й глибоко народної. Доказати, що простолюд не є тільки робочою скотиною.

В цьому його (театру) оригінальність, новаторство, несхожість ні на один театр світу!

А щодо засилля етнографізму, то тут вина найменша корифеїв. (Про це в статті сказано, але не належно акцентується.)

До речі: етнографізм корифейського театру не був такою великою бідою. І на Україні від етнографізму і побутовщини почали вже потрохи відходити (хоча б у Театрі Садовського), коли Станіславський у своїх **новаторських виставах** *з шаленою пристрастю доходив до нього.*

Що ж стосується школи акторської гри, то вона була в свій час набагато передовішою, ніж, скажімо, школи столичних театрів тодішньої Росії. Хоча б візьмімо для прикладу твердження Суворіна у книзі „Хохлы и хохлушки".

І тут уже зовсім стає незрозумілим, чому „Курбас мечтает о том, чтобы поднять театральную культуру Украины до уровня **высших достижений русского театра**". *Світового — так. Якщо йдеться про Вахтангова й Мейєрхольда, то Курбас був їх сучасником, і дорівнювати чи прирівнювати себе до них навряд чи він хотів. В противному разі це означало б бальзамування своєї самобутности.*

Знову ж таки, етнографізм в українському мистецтві досяг кульмінаційного розвитку, досяг таких високих форм, як ні в одному мистецтві іншої народности. І, базуючись на засадах того етнографізму (але осмислюючи і перетворюючи його), творив шедеври Б.-І. Антонич. Хочете цього чи ні, а і Довженко, і навіть Симоненко. В кожного з них він виявляється по-різному: експресивно, романтично. Це підняття до високої образності, філософської змістовності.

Юра аж ніяк не „продолжил традицию корифеев". В тому то й річ, що він її не продовжив, а якщо не залишився на тих же позиціях (в кращому випадку), то звульгаризував цю традицію, звів її до примітивного формалізму і хохлацького патякання.

2. Їй-богу, не ризикнув би зараз харківський театр називати іменем Курбаса. Це була б образа його світлої пам'яті. Театр ім. Курбаса треба створити заново.

3. Чомусь з поля зору театральних істориків випадає театр „Руської Бесіди", який має більшу історію, ніж Наддніпрянський. Можливо, й тут було чимало обдарованих людей, яких би можна було поставити в число будівників національного театру. Просто чомусь їх замовчуємо або судимо про цей театр так (нрзб.), повіривши на слово Садовському.

Адже саме звідси вийшли і Курбас, і Бучма, і чомусь усіма забуті Бенцаль і Блавацький (про яких уже слід було б щось більше сказати, окрім брутальної лайки), і не часто згадуваний Рубчак.

Проф. Рудницький, що знав цей театр дуже добре, так само, як і тогочасні театри Парижа і Лондона, висловлюється про нього якнайкраще.

Очевидно, уже десь тут формувався той театральний світогляд фанатика театрального діла, той план будівництва нового театру, який міг бути здійснений лише там, де національний укр. театр не був би переслідуваним, приниженим зверхністю культури панівної нації. І, якщо не помиляюсь, то тут західноєвропейська класика йшла вже тоді, коли Курбас тільки мріяв про неї. І був це театр синтетичний, хоч і не так систематизований, як це уявляв собі Курбас. Бо навряд, якби він не бачив підготовленого в національному театрі природного ґрунту і тільки нахапавшись „передовой европейской культуры... драматургии экспрессионистов", став би будувати на німецькому фундаменті новобудову нового мистецтва.

Цілком слушно „Украину лихорадили идеи Франко, Леси Украинки. Ими „болел“ и Курбас“.

„Выход из тупика он искал на путях философского, интеллектуального, ***глубоко национального*** *тонкого и сложного искусства“.*

Не розумію, чому він ні разу не звертався до драматургії „философской, интеллектуальной, глубоко национальной“ Франка та Лесі Українки.

Це можна виправдати лише браком часу.

Попри це від статті чудове враження. Особливо гарні місця стосовно курбасівської методології експериментування, новітніх пошуків, бо ті статті, з якими мені доводилося знайомитися раніше, писали приблизно, взагалі й часто-густо незрозуміло. Та й, мабуть, найбільша заслуга в тому, що вона подає аналіз постановок „Народний Малахій“, „Мина Мазайло“, „Едіп“. Принаймні тепер можна уявити, якими були ці вистави. В чому полягало першовідкриття у них Курбаса.

Думаю, що відгуки будуть захоплені.

Звичайно, хочеться більшого, але й розміри статті не дозволяють цього зробити.

Як би там не було, але стаття не просто собі мемуарна, а глибока, наукова і фахова. Можливо, уперше про Курбаса сказано хоч мало, але так, як, одним словом, варто про нього говорити. І не тільки про нього.

Вибач, якщо де в чому і помиляюсь. А відносно моїх міркувань, то вони (повторюю) не офіційні, а просто деякі логічні роздуми „з приводу“.

Бувай! Пиши.

Твій Володимир“.

Із щоденникового запису 5 червня 1968 р.:

„Я радий, що стаття наштовхнула його на такі посутні роздуми. Він справді не лише талановитий актор, а й цікава, глибока й чесна людина, яка завжди була і є небайдужою до справи відродження українських національних цінностей.

Він чітко підмітив найвагоміше — що Неля вивела з підпілля такі назви, як „Народний Малахій“ та „Мина Мазайло“. То річ стратегічна і свою справу робитиме.

Має рацію він і в тому, як тлумачить корифейське поняття етнографізму. Але Неля вжила його в тому сенсі, в якому вживав його Курбас. Як синонім побутового театру. Відкидати етнічне начало — означає заперечувати народ як етнос. Ми перейшли сьогодні до такого етапу, коли людина має пишатися не національною приналежністю; що з того, що я гордий тим, що я є українець? Головне, що Україні від того, ***який*** *я українець, що я для неї здійснив, чим її уславив, чим допоміг її відродженню, — от що головне! Тому й стоїть так гостро питання української еліти, української людини, української індивідуальности, коли український Гамлет вагоміший за українську Циганку Азу, — попри всю повагу до Старицького, і попри все визнання* ***ролі*** *„Циганки Ази“ у тривалості життя українського театру, у його незнищенності. Етнос — це лише один контекст людського „я“. Леся Українка, Донцов, Хвильовий, той же Гірняк і Блавацький, той же, між іншим, проф. Рудницький попри всю його поверховість і анекдотизм, — явища відтак не етнографічні. Але Глухий має, безперечно, рацію у тому, що театр корифеїв був передовсім ТЕАТРОМ НАЦІОНАЛЬНИМ (у тому числі й через соціальне, через громадянське, через громадське); не треба лишень забувати, що це стаття у* ***російському*** *журналі, її мета — розповісти про Курбаса людям, які зовсім нічого про нього не знають. Для україн-*

ця про Курбаса треба писати трохи інакше. Але Україні потрібні й салонові форми драми, й напудрена, мольєрівська комедія, і фрачний герой. Не слід протиставляти народне салоновому. Люди салону — теж народ, нація без еліти — усе одно, що будинок без даху.

Згоден: етнографізм корифейського театру не був такою великою бідою. І взагалі не був бідою — це нормальна форма самовияву. Але треба йти далі. Що й вирішив робити Курбас. За що й розстріляли його, бо Росії не так страшно, коли ми будемо на рівні „Запорожця за Дунаєм" і „Наталки Полтавки". Як у водевілі Остапа Вишні — „на таком уровне и оставайтесь!" А от якщо вже Україна почне виходити на рівень німецької, французької, італійської драми, де відбулася диференціація напрямів і стилів, якщо вже Україна захоче ***панської страви,*** *а не традиційного борщу, цього їй дозволити ніяк не можна. Тому Курбас на дні Білого моря, а Юра — в орденах. Мені, відверто кажучи, шкода і Курбаса, і Юру, обидвоє вони — жертви цього режиму, але то вже інша п'єса...*

Стосовно школи акторської гри, то, я гадаю, ***школи*** *в повному розумінні цього слова не мали ні Україна, ні Росія. Можна говорити виняткового про певні індивідуальності, які визначали рівень майстерності. Школа — це те, що формується тривалою систематикою. Школу намагався розпочати Станіславський. Але він потрапив із своєї доби в добу* ***позакультури,*** *у добу вандалізму, і те, що ця доба назвала потім його* ***школою,*** *насправді було тільки її окрушинами. Школа ця в дещо модифікованому вигляді поширилася, зокрема, у США та Європі, і навіть у Японії; але виняткового тому, що там узяли за основу* ***теорію*** *Станіславського, геть відкинувши його* ***практику.*** *Отож і Станіславського слід розглядати яко жертву режиму — не тільки розстріляного Мейєрхольда чи вигнаного Грановського, не тільки Марджанова чи знищеного Ахметелі.*

Я трохи посміхнувся, коли прочитав Володимирів протест проти того, що Курбас мріє підняти театральну культуру до рівня вищих досягнень російського театру, — мовляв, Курбас і Станіславський є сучасники, а тому нема чого „дорівнювати" чи „прирівнювати". Адже йдеться тут виняткового про ***найвищі*** *досягнення, а такі є у культурі кожної нації. Коли ж ідеться про театр, не слід забувати, що початок століття був ознаменований саме досягненнями російського театру, російського балету, російського аванґарду, і Європа з деяким запізненням почала повертати Радянському Союзові те, що запозичила раніше в тих же Вахтангова, Таїрова, Мейєрхольда. Звісно, вони з Курбасом сучасники. Але до того, як Курбас прийшов у режисуру, Мейєрхольд уже поставив понад 200 вистав. Станіславський був старший від Курбаса на* ***двадцять чотири*** *роки і був радше сучасником його батька. Я б сказав навіть так, що Станіславський був старший від Курбаса* ***на цілу добу.***

Іншими словами, ми, українці, трохи зловживаємо отим страхом порівнянь. А не слід. Російська культура — то відтак не є культура в цілому розумінні ***національна.*** *Хіба віднесеш до російської культури Вахтангова чи Мейєрхольда? А Марджанова-Марджанішвілі? А Таїрова з його українством і караїмством?*

Та й самовизначитися можна тільки, як у випадку з Павлом і Савлом. Не можна впізнати себе, дивлячись лише у дзеркало. Тільки порівнявши себе з ***іншим,*** *можна збагнути, хто ти є. Мусимо порівнювати свої мистецькі твори з високими конкурентними зразками. Курбас* ***бачив*** *вистави Мейєрхольда — і дивувався, чого той може його навчити. Отже, магія імені тут не діяла. Точно так було в Курбаса і з МХАТом.*

Коли Володя Глухий говорить про етнографізм Антонича або Довженка, він має на увазі зовсім інше, не те, про що пише Неля, не те, що ми називаємо „побутовщиною“ та „етнографізмом“ у театрі. Якщо етнографія підноситься до „високої образности, філософської змістовности“, таку „етнографічність“, такий етнографізм можна тільки вітати. І він має рацію, кажучи, що в такому сенсі Гнат Юра ***не продовжив*** *театр корифеїв, а дав у переважних випадках його симуляцію, симуляцію „по-радянськи“. В тому й суть, що Старицький, Кропивницький, Карпенко-Карий робили театр знаряддям відродження духовности й свободи. А для Гната Петровича плящик перед театром Франка, де йому влада дозволяла „прогулюватися“, означав безмежний обшир свободи.*

Про театр Шевченка, колишній „Березіль“ — бігме, правда. Гірка, але правда. Має стовідсоткову рацію він і, пишучи про театр „Руської Бесіди“ (хоч я такої думки, що там було забагато провінційщини, бо умови життя не витворили багатоповерхової споруди театру, як це було в Чехії, Польщі й навіть Прибалтиці, роздушеній потім Сталіним). Про Бенцаля, Блавацького, Рубчака неодмінно напишуть, — сьогодні картина українського театру викривлена. Я б додав сюди Гірняка...

Мені б дуже хотілося, щоб наших митців — того ж Кропивницького чи Карпенка-Карого — справді вважали світовими геніями, щоб світ знав їх так само, як Гете, Шекспіра, Байрона, Мольєра. Дуже. Але не їхня вина, що таланти їхні не виробилися на світових зразках, що довелося їм грати свої п'єси по клунях й стайнях, що виживання для них було завданням номер один — і в тому їхній подвиг. З акторами трохи інакше, тут не лишається ***текстів*** *для порівняння, актора творять натовп і легенда, і по сотні років важко збагнути, хто такий був Сальвіні, Гаррік чи Коклен, Дузе чи Заньковецька...*

Але роль західноукраїнського театру в українській культурі справді не описана в належний спосіб, ані історично, ані на сьогоднішній момент. Дещо робить Ростислав Пилипчук, але так уже обережно, так обережно...

Окрема тема — Курбас і Франко, Курбас і Леся Українка. Тут Глухий не знає: Курбас ***ставив*** *Лесю Українку,* ***грав*** *у п'єсах Франка.*

Але надійшла ***інша*** *доба, коли театрові належало говорити про пекуче сьогодні! З Лесі Українки ця доба намагалася витворити пролетарку, — некролог у „Правді“ і таке інше; родинну драму Франка в умовах пролетарського Харкова і Холодної Гори відважився б тоді поставити тільки театральний чернець, далекий від проблем „українізації“, українського відродження та ін. В тому й біда, що Мейєрхольд працював як режисер добрячих сорок років, Станіславський — п'ятдесят; Курбасові було дано поставити якусь десятку вистав, не більше...*

Але як добре, що Глухий мислить саме такими категоріями, прагне саме того. У заньківчан є дух національної непокори, це не Харків, де їх давно зігнули в дугу, скрутили в баранячий ріг.

„Големанова“ я б таки в них поставив. Болгари зробили сатиру на уряд узагалі, — не в суто історичному плані. Я б теж пішов цим шляхом. Големанов, у якого манія величі, надзвичайно типовий для українського чиновництва, для малороса Бабійчука, для того ж портрета Маланчука, для того ж Корнійчука та інших радянських „чуків“ та „геків“. А в болгарській обгортці воно могло б пройти і на Україні. Інша річ, що самі театральні ***бонзи*** *не відважаться. Аркушенко знову побіжить в обком партії, Максименко скличе партійне бюро — і покотиться м'ячик. Однак спасибі Глухо-*

му за спроби хоч якось мені допомогти. Він і сам розуміє, що то — байки, і пише, аби мене втішити. Львівські „советчики" радше луснуть, аніж дозволять мені поставити там виставу, — про штатну посаду годі й казати. Володя й сам це сказав, коли телефонував. Але написав, аби зробити мені приємність.

Дай йому Боже здоров'я".

Звичайно, наше з ним листування на тому не скінчилося. Але в коловороті життя аж ніяк не все вціліло, усіх своїх архівів я й досі не зібрав докупи. Отож поки що ставлю крапку. Хочу вірити, що з друкованих тут листів постав образ Глухого — такого, яким я його знав — образ людини тривожної і цілісної, патріота, митця, вірного товариша.

Мало не на кожному віражі долі ми зустрічалися з ним, радились, уболівали один за одного. Глухий глибоко пережив ту людську зраду, яку він мав із роллю Миколи Задорожного, коли його так недобре підставили. Вперше — коли Розстальний раптом захотів грати Гурмана, і Данченко змінив обсаду; вдруге — коли Опанасенко дав роль Миколи знову не Глухому, а своєму приятелеві, доволі-таки посередньому акторові Шептекіті. Глухий був буквально хворий тією зрадою. Потім він домігся свого і в 1980 року грав Миколу Задорожного, грав чудово, по-своєму, грав із неповторною виразністю і надзвичайно правдиво. Але нестабільність середовища, в якому він перебував, постійна залежність від лазарету, акторських і режисерських самолюбств надломили його. Давали йому здебільшого другорядні ролі. Не зреалізувалася і його потаємна мрія про режисуру, до якої так лежало його серце: керівники театру мінялися, і роздивитись у ньому режисера жоден із них не спромігся. На якомусь етапі Влодко махнув на все рукою і перестав веслувати проти течії...

Моє звільнення з київського Молодіжного театру він сприйняв як боротьбу партократії і з ним, Глухим, як репетицію розправи з українським театром узагалі. Глухий протестував, писав обурені листи до газет, лаявся. Навесні 1988 року були заплановані наші гастролі до Львова, почався розпродаж квитків на мою останню прем'єру „Мина Мазайло" за Миколою Кулішем. Мав я химерний план, — щоб Влодко зіграв „з листа" дядька Тараса в цій виставі, ми вже домовилися з нашим виконавцем, що зробимо такий фокус. Влодко, дізнавшись про це, спершу зрадів, але за тиждень відмовився. Тепер я розумію, йому вже тоді було дуже погано... За три дні до виїзду на львівські гастролі міністр культури Юрій Олененко закрив прем'єру, і 1 квітня, коли у „Правді" було надруковано статтю Ніни Андреєвої „Не могу поступаться принципами" і весь Союз десять днів лихоманило до такої міри, що почалися масові звільнення тих, котрі надто повірили в перебудову, мене було усунуто з керівництва Молодіжним театром, звільнено з „вовчим квитком", без права працювати на сцені. Незнайома мені львів'янка, жіночка вже немолода, раптом розшукала мене в Києві і вручила квіти — у квітні! — від Володі Глухого! Була й записка, нашкрябана ним нашвидкуруч: „Тримайся, друже! Най вони..!" Я був зворушений.

Смерть його стала для мене великим ударом. Я й досі відчуваю перед ним свою вину за те, що розтривожив його душу мріями про новий театр, про Курбаса й ***істинну*** *Україну — і не зміг того зробити. Кликав я його 1986 року й у Молодіжний до Києва, але він уже не міг покинути Львова... Повторю ще раз: сьогодні я розумію, що й Глухого так само* ***вбила система****, як*

Горську чи Василя Стуса, тільки вмирав він довше...

Влодко був по-юнацькому закоханий у свою дружину, яка залишила балет (мала хореографічну освіту й талант) і перейшла до заньківчан, аби працювати разом. Усі радощі й злигодні вони ділили разом, родина стала найтеплішим пристановищем його душі. Василина була його єдиним і справжнім коханням — це відчувалося, хоч про такі речі він ніколи не говорив. Лише одного разу — серед іншого — задекламував він мені з якоюсь особливою інтонацією у стилі молодого Гайне — з Василя Щурата, Василининого діда:

> *Так, як Данте любив Беатріче,*
> *Як Петрарка Лауру любив,*
> *Так люблю я тебе, моя пташко,*
> *Але я тобі серце розбив...*

Смерть Володимира Глухого багатьом розбила серце. Не стало нашого романтика, нашого суперечника, нашого незрадливця. Є у театрі Заньковецької і у Львові багато інших чудових людей, я їх люблю і шаную, але такого, як Глухий, немає і не буде...

Він залишиться у нашій пам'яті як великий Митець, талановитий майстер, людина жертовної долі.

Але я не пишу некролога, я пишу спогади, і переді мною він — живий, усміхнений, з іронічним смутком в очах.

Лесь ТАНЮК

КІЛЬКА ПОМІТНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК УКРАЇНИ НА МЕНШИХ І БІЛЬШИХ СЦЕНАХ 1991—1994 РОКІВ

За кілька років незалежности України театральне життя у ній досить змінило свій профіль і різнорідність. Добір репертуару тепер мотивується і смаком режисера, і публіки; експериментування з формою, технікою іде в парі з експериментуванням інтерпретацією твору. У наслідку є і ріст театрів, і різнорідність постановок. Тут можна розглянути кілька таких прикладів, від відомих театрів до нових чи, на жаль, короткотривалих.

1. ВАЛЕРІЙ ШЕВЧУК І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР „КІН"

Український театр „Кін" почав свою діяльність у Києві ще десь 1988 р. Режисер — Віталій Семенцов. Театр україномовний і часто співпрацював із Валерієм Шевчуком, та навіть був би гордий себе вважати його театром, хоча дедалі більше театрів України тепер часто ставить твори цього автора. Для театру „Кін" Шевчук спеціально написав п'єсу „Птахи з невидимого острова" (базовану на повісті під цією ж назвою, донедавна ще недруковану).

У творі багато засобів алегорії, навіть є підзаголовок: „історико-фантастична притча". І коли перші два очеркнення говорять про час і стиль дії, третє натякає не тільки на дидактичність, а й на виразну функцію, що її ця п'єса має. Може, це, зокрема, було потрібно 1991 р. Режисер сам пояснив, що атмосфера твору передає відчування „людини, яка прокинулася у труні".

Семенцов твердив, що він прихильник вільної режисерської руки при інтерпретації твору, радше як точного наслідування тексту. Тим, що читали повість Валерія Шевчука, тільки деякі нові нюанси будуть помітні. Хоч у самім тексті п'єси автор дає дуже вичерпні вказівки для постановки, режисерові треба було знайти свій ключ і свій переклад на мову сцени, що Семенцов і зробив дуже ориґінально.

Дія „Птахів з невидимого острова" відбувається в ізольованому середньовічному замку-фортеці, оточеному високим валом. Троє головних жителів — це князь Білинський — властитель, пані Павучиха — господиня замку і Розенрох — книжник, ідеологічний інспіратор цієї трійці та й взагалі цілої невеличкої спільноти. Є ще троє молодих дівчат — білі птахи, є і сто-

рожі, і слуги замку. Дія починається зловісним шумом моря; тло музики (композиції Вікторії Шпаковської) підсилює цей ефект. З нар, немов із домовини, встає вирятований потопельник. Це молодий шляхтич Олізар Носилович, що був у турецькому полоні. Після серії пригод і битв його непритомного принесли до дивного замку цього ізольованого від світу острова.

Олізар думає про турецький корабель, на якому він був невільником, корабель, який для нього тепер означає „образ нашого серцевого болю". І ці слова відразу наставляють глядача думати по лінії, висловленій у заголовку п'єси — по лінії притчі. Герой немов веде нас за руку і пояснює, що корабель із веслами — це також, немов птаха; та в галерній неволі були тільки мрії, видива якогось білого птаха, видива волі. Ця воля тільки інколи являлася Олізарові у снах у формі Білого Птаха-Гальшки. І коли Гальшка тепер приходить до нього в цім замку, вона пригадує, що „всі ми — птахи з невидимого острова".

Весь час у постановці помітна атмосфера непевности сполоханих птахів, навіть у ході героїв, їхніх гострих обертах, немов у балеті. На динаміку звернено багато уваги: коли Олізар розповідає про своє ув'язнення на ґалері, усі хитаються у такт, таким способом не тільки підсилюючи тло, а й підкреслюючи рутинність того життя. Хоч утікач, Олізар, хоче якнайскоріше піти до свого отчого дому і старого батька, господарі замку відкидають будь-які натяки про це і розтягують час, щоб гість розповідав про свої пригоди. А вони пов'язані головно з бажанням бути вільним та з безперестанним змаганням за це. У протидії до того є приваблива вигода спокою, якщо Олізар бажав би забути про цей гін (зокрема після сильних катувань) та прийняти нове рабство. Як і сама назва першого акту підкреслює, у притчі дискусія над концепцією „клятви на рабство". Бо її дав не тільки Олізар власникові турецької ґалери, щоб тільки бути живим, але так само зробили й усі жителі замку на цьому острові. Та між ними засаднича різниця, якої ми спочатку, може, не розуміємо, тільки відчуваємо в рухах, у поглядах героїв. Коли нам може видаватися, що найважливіша справа тільки в тім, щоб Олізар міг звільнитися і втекти, ми бачимо поступово, яким сильним є арґумент прикладу, доказу, як може виглядати той другий можливий вибір: коли б залишитись у замку і вибрати все те, що він символізує.

Утікачеві видається, що він має певне відчуття волі, а з тим і надію, яку жителі замку намагаються іґнорувати чи явно знеохочувати, тому що вони, за власним вибором, цю стадію уже минули. А довкола напруженість атмосфери, вічне озирання на те, хто що бачить; усюди присутні ґудзики-світлячки — мікрофони уможливлюють, усім у замку завжди все чути, що діється. Це показано досить ориґінально, бо залишає вільну інтерпретацію глядачам: чи це радше представлений страх про підслухування, чи це події так сильно діють на жителів. Відчуття напівреальности й надреальности не раз перемішані.

Чи замкове суспільство є справжнім? Чи воно існує тільки в уяві? І чому воно таке ізольоване? Це суспільство побудували колишні революціонери, які хотіли поліпшити світ способом нового режиму та законів і добровільним додержуванням їх. Закон включає власну згоду, щоб за кожну провину карати і катувати. І тут знову треба похвалити режисера, що втримався від очевидної спокуси вдягнути цю суспільність у форму системи, що поволі саме тоді почала відходити. Це спільнота, в якій не можна висловлювати думок, заборонено співчувати ув'язненому, це вічне підслуховування, постійні кпини вартових, заборона хреститися, заборона розпитува-

ти про зовнішній світ. Весь час доноси, писання скарг, „а хто пише скарги, той упокорений духом". За статутом, ніхто звідтіля не виходить, тільки добровільно присягає на рабство. Всі жителі — це вже пропащі раби. Усвідомлення того найсильніше активно впливає на остаточне рішення і дію Олізара.

Це на тлі цієї сюрреалістичної атмосфери порушено справу відповідальности за попередні вчинки людини. Олізара турбує його давніша присяга на рабство, хоча він її дав не з власної волі, тільки під примусом. Під час повстання він убив власника ґалери, отже, цим уневажнив свою присягу. Олізар просить Бога, щоб могти жити вільно, як птах; він думає, що кожен може жити за власною волею, якщо вичавить раба зі своєї душі. Але він сам не може витримати тортур і погоджується „бути щасливим".

Засуджений Олізар весь час має веслувати, як це він робив на ґалері. Показано це дуже ефектно: він сидить на стільці і двома білими коробками (що були поруч як частина декорації) орудує, немов веслами, а рівночасно немов змахує крильми. Він стає і кораблем, і птицею. А при тім усім він відчуває свою слабкість і боїться, що коли він піддався під час катувань, то, може, у ньому вже таки тече кров невільника. І коли він зовсім втрачає надію, і навіть відкидає ту мрію, що приходила до нього ще на ґалері (у вигляді Білого Птаха), тоді з'являється його батько, дає йому християнський медалик на шию і пригадує, що він же не блудний син. Це тоді немов уводить змаг із Павучихою та її зіллям, від якого Олізар забуває біль, і тоді все виглядає чудово, а в серці „тьма, така розкішна тьма". Та монотонне веслування раба — це вже майже робота, і це рівночасно до певної міри також рятує Олізара. Бо таким способом він пригадує собі козацькі пісні, які співав із товаришами під час важкої праці на ґалері. А пісня про волю — це немов випущений птах, це крила, каже він. Це його змога піднестися над ярмом.

Олізар розуміє, що, крім пісні, йому залишається ще останній спротив не бути рабом, і він робить вільний вибір смерти: він бунтується утретє, за що, за законом, настає остаточна кара. Всі голосують за кару і відразу сиплять землю на домовину, неуспішно закінчуючи їхнє спільне намагання придбати когось нового до замку. При світлі двох свічок ізольований замок стає ще темнішим; і він, і концепція цього суспільства засуджені на викінчення.

Універсальні, узагальнюючі твердження світу притчі насторожують нас, що час дії тут неважливий, що треба шукати щось позачасове, щось, може, і сучасне. Дві концепції, — острова і корабля з птицями, — поєднані у сценічному тлі дії, представляють маленький, ізольований світ, а з тим не тільки універсалізацію, а й реалізацію того в історичному прикладі: чи це групово-суспільному, чи в індивідуальному плані. Острів — це символ не тільки ізоляції, а й смерти, не тільки жителів, а й ідеї, яку свідомо вибрали. Психолог Юнґ уважав, що острів символізує утечу від підсвідомости та представляє синтез свідомости й волі. Але на цім острові діє воля кількох одиниць, і це спричинює ізоляцію і смерть. Корабель тут — це не тільки корабель смерти, а й також як вибір, як навіґування своїм життям. І це, урешті, Олізар робить, він вибирає без примусу.

У мові фольклору птахи світу — це, звичайно, душі; вони також полюбовники або посланці. І в цій п'єсі всі три концепції злиті, хоч кожного разу домінує інший аспект. Переважно це зроблено дуже успішно. Хоч дещо невиразно вийшли три Білі Птахи і їхнє часте зливання з роллю однієї з них — Гальшки: їхнє хитання між трьома байдужими роботами чи й

Оксана – Лариса Зеленова і Ганна – Тамара Куліш у п'єсі Лесі Українки „Бояриня“. Волинський театр ім. Т. Шевченка. Луцьк

Ірод – Ігор Крикунов і Смерть – Галина Ткач у п'єсі Валерія Шевчука „Вертеп“.
Театр на Подолі. Київ

фальшивими птицями, та Гальшкою, символом надії (що в народних весняних хороводах часто представляє галка).

*Певна унікальність кожної успішної постановки — це вміння так сконцентрувати увагу глядача, що не запримічується, **як** саме режисер чи актори щось роблять, яка в них техніка репрезентації, тільки **що** вони роблять, що діється і що говорять. Це тоді може бути найсильнішим компліментом для кожного театру. І це спостереження можна застосувати й до цієї постановки театру „Кін".*

Серед групи добрих акторів варто відзначити: Віталія Зарубіна (у ролі Олізара), Миколу Бокладу (як Розенроха), Надію Ковтун (як Гальшку) та Романа Дмитрова (як князя).

2. ШЕВЧУК І ТЕАТР НА ПОДОЛІ: З „ВЕРТЕПОМ" В АМЕРИЦІ

Постановка „Вертепу" Валерія Шевчука, основана на творі також не друкованому, отже, малознаному. На сцені, приблизно один метр над долівкою, бачимо ніби горизонтальну стрілку великого сонячного годинника, стрілку-рампу в русі, а на ній запалену свічку. Стрілка крутиться, але проти звичайного напряму ходу годинника. Отже, і проти ходу життя, бо цей годинник закінчує життя людей; він тоді є у русі, коли настає кінець життя, коли хід долі стає жертвою зла.

Немов зачаровані рухом годинника, цієї каруселі життя, за яку держаться і з нею кружляють на сцені всі герої: Ірод у червоній тозі, його дорослий син, троє царів під парасолькою, Смерть, Сторожі, Прочани і ще якийсь виродок. Прочанин сповняє функцію заповідача, іноді коментатора чи то грецького хору, чи — совісти. Це ж і він сповіщає Ірода, що вже народився той, що вб'є його, володаря, тирана. Тому пора думати про добрі діла, щоб спасати свою душу. І повторюють це три царі й інші, аж Ірод починає вірити, що хтось новонароджений таки йому загрожує.

Коли сторож приводить стару жінку, яка обіцяє сказати правду, вона повідомляє Ірода, що „твоя смерть — це не я. Лиш твій син". Дражливі звуки музики і подражнена рівновага володаря. Він переодягається у біле. Таким чином він немов має стати жертвою; але це він сам кличе рідного сина на смерть, відрікається його, щоб тільки продовжити життя собі самому. Не чує він благань сина, коли сам його вбиває, не зважає на нього також і карусель, на якій засвічують свічку першої жертви й протиприродного ходу її, коли батько вбиває рідну дитину.

Ірод не має майбутнього, але має ще тінь. Це його брати. „А справжній володар не повинен мати тіні... а справжній бог не може мати братів", — нашіптує йому Смерть. Сторож не чекає наказу, він уже знає, що робити. І після швидкого оберту каруселі на ній уже чотири нові свічки...

Оволодівши володарем, стара баба-Смерть випростовується і з неї стає чарівна дівиця. Шалена музика до ритму обертів каруселі. Смерть уже у шлюбному одязі, вона йде у процесії з Іродом, а на нарах ще здригається тіло його сина. Батько думає, що він уже таким способом переміг Смерть, що вона стала його слугою, і він сам тепер житиме вічно. Але навколо нього дальше весь час нашіптують страх і підозріння: „Хапай свою тінь". І пророкують, що якась дитина загрожує йому. Він не хоче слухати намовлянь дружини-Смерти. Але врешті знову піддається і виправдовується: „я не дітей вбиваю — лише свою смерть". Ірод знову одягає червону тогу і наказує убити всіх дітей. Приносять Рахілене немовля.

І хоче Ірод, щоб цілий нарід один проти одного став сторожем супроти

себе, і „тоді буде справжня єдність і справжня однодумність". Цього йому й потрібно. Сторожі з'являються у чорному, з паралельними білими пасочками на грудях, — немов скелети. Ірод і Смерть танцюють танґо чи, може, румбу. І всі входять у шалений танок. Аж Ірод відчуває вітер по цілому світі і думає, що це за ним послані прокляття. А це плачі. На каруселі тепер уже повно свічок. Ірод дальше повен сумніву й страху. Троє царів ще пригадують, що обіцяний „він" уже виріс. І знову ллється кров рікою. Чути пісню (голос Ніни Матвієнко): „...велика журба..." Карусель далі крутиться. Пустельник, що писав літопис, уже не витримує ні дискусій з Іродом, ні того, що бачить навколо, і просить у Смерті, щоб докінчила його. Вона легко сповняє його прохання.

Дальше Смерть ходить із гострою косою і готується привести на світ плід свого подружжя. Вдягнена начервоно, лягає у домовину й у великих болях народжує монстра, старого, жахливого, лисого монстра. І він робить те, що пророкували: убиває Ірода-батька так, як той убив свого сина.

На світі вже пустка. Небо чорніє. Усі жертви стають на свої місця біля каруселі; у кожного свічка. Тільки у Смерті — ні.

* * *

Перша дія традиційного вертепу звичайно мала варіант на біблійну тему. Так, як і цей задум Валерія Шевчука, висловлений образною театральною мовою Віталія Малахова. Сильною мовою, із сильними картинами. Текст написаний 1967 р. і всі паралелі ясні. Тут ідеться про одного і про всіх тиранів. Тут — про одне жахливе спустошення країни і про всі. Тут — про червоного монстра й інших монстрів, результатів іншого роду поєднання і приведення світові нового „спасителя". Та перша дія не є поєдинком між Смертю та Іродом, тільки поєднанням, співпрацею за нашіптуванням та маневруванням Смерти-Сатани.

Театр на Подолі ставив цей твір від 1989 р. (довгими роками до того часу цієї п'єси не дозволяли). Ігор Крикунов — у ролі Ірода, майже божевільного Ірода, представленого часто як наївно нереалістичного, дитинячого; він у своїй грі відповідно стриманий, без переборщень. Галина Ткачук — це модерна, кокетлива, вабливо вдягнена, манлива Смерть. Ігор Волков — син, у короткій ролі, але у вдалому виконанні. Декорації скромні, музика не забагато домінуюча, гра не перетягнена. Серед усіх сцен з умовним тлом і деталями деякі сцени забагато графічні (фізичне єднання Ірода зі Смертю чи, коли Смерть народжує монстра). Та загалом перша дія — майже першого рівня. Режисер добре знав, що робить, і мав концепцію, як це робити, і це виразно передав.

Традиційно друга дія українського вертепу мала веселі побутові картини, що рівночасно були сатирою на поточні події, тогочасних осіб, їхні прикмети. Тому були представлені й усі етнічні меншини, що жили в Україні. Але всі постаті були однаково критично трактовані. Сміх був гострий, але доволі незлобний, справедливий.

У програмці цієї постановки згадано, що ужитий текст вертепу є з XVIII ст. й адаптований Валерієм Шевчуком. Ціла дія — немов на базарі, у ляльковому театрі. Позаяк є важливі відхилення від традицій вертепу, то треба описати події детальніше. Тло — це невеликі дві картини, мов екрани, на яких відбувається дія: село з церквою (немов представляє цілий світ), і друга, з хатиною над ставком. Мініатюрні типові декорації кожного силь-

ського театру. Їх, немов на каруселі, змінюють відповідно до кожної сцени. Постаті традиційні, гротескні. Але поміж поодинокими сценами не сатира і не сміх. Там смерть, і голосіння, і танці, і гарна музика. І певні спостереження та висновки.

Ось Дід запрошує Смерть танцювати, і врешті вона його вбиває. Він стає першою і невинною жертвою. Як і всі жертви тут, вони мало що винні. Ось незграбна Маруся (у програмці по-англійському передано чомусь як „Маша") учиться від свого москалика, як стояти, як ходити, як танцювати і як дитину мати, а він відходить зі сміхом, коли вона собі життя укорочує, бо Смерть не хоче сама того зробити. Краще, щоб Маруся учинила гріх — за себе і за покинуту дитину. Це тоді вже вина не Смерти. Коли голодний Циган продає Дядькові неіснуючу кобилу, Смерть тільки трошки допомагає своїм підтакуванням. Після сварки, яку вона сама спровокувала, Дядько вбиває Цигана. Тоді Смерть в екстазі, бо вже все на добрій дорозі!

Запорожець зустрічає жида-шинкаря з бочкою меду чи горілки. Він усе випиває, але не платить і тоді, як п'яний убиває пограбованого шинкаря. Так, Запорожець немов трохи кається і хоче висповідатися Попові („як же це сталось — турків бив, ворогів бив, а тут людину вбив!"). Але Піп такий п'яний, що годі йому щось зрозуміти. Традиційно, у вертепах, Запорожець-Мамай — це заступник скривджених, а тут чомусь він сам кривдить. Тут ні поляк, ні циган, ні єврей зовсім не представлені жорстокими, недобрими. Вони навіть шиковні, елеґантні, а всі вони разом — жертви.

Після смерти кожної особи відбувається гуляння, прощання зі світом. Ці сцени дуже ефектно зроблені. Кожна з музикою, відповідною до постаті, з танцями, відповідними до особи й походження. Сумовита циганська прощальна пісня, елеґантні танки родини шинкаря. З атмосферою. Усі танцюють, а карусель крутиться. Життя іде, чи радше — так смерть приходить. Прочанин ще хоче вести дебати зі Смертю про вартість життя, про людство. А в християнській символіці людське життя — це немов проща, під час якої Прочанин має змогу дивитися на події збоку, таким чином порівнюючи прощу-подорож як короткотривалість життя. Його життя кінчається (повернення до місця початку); Смерть має останнє слово і дію, і тоді вона вже залишається самою у цілім світі, як і в кінці першої дії. Але в цій частині Смерть не веде змагання з Іродом та іншими злочинцями, тут вона тільки заохочує та інспірує їх; тут вона також сповняє роль Сатани.

Можна б підсумувати, що в цьому варіанті другої дії (він уже шостий чи сьомий у режисера) висвітлення героїв незбалансоване. Концепції не дотримано рівнорядно. Немов якась амбівалентна позиція режисера: чи інтерпретація повинна бути критикою-сатирою (отже, тоді має бути такою на всіх), чи поблажливим традиційним насміханням, чи осудженням тільки специфічних постатей і національностей. Виглядає, що режисер вибрав останній спосіб. І тому нас дивує, наприклад, чому нитка з другої дії немов поєднує підсвідомі злочини дурненьких українців ще зі свідомим злочином тирана в першій дії. Чому це вони вбивають невинних — так як Ірод убивав? Бо тільки тут і вони, і Смерть є убивцями. Назріває запитання: чому так? Навіщо таке одностороннє трактування другої дії? Навіщо так представляти міжетнічні відносини в Україні? І ще возити це у світ?

З цією другою дією Київський театр на Подолі вже вдруге представляє український вертеп Америці. А рівночасно також ставить ще дві вистави російською мовою. На програмках емблема театру була тільки російською

мовою. Не дуже зрозуміло американцям, чому театр з України ставить російською мовою. Якщо б театр представляв російську етнічну меншину в Україні (і тоді так називався), то інша річ, але так годі чужинцям зрозуміти, з якої він країни і з чиєї столиці.

3. ТЕАТР САЛОН-МОДЕРН

Цей київський театр і майстерня театрального мистецтва „Сузір'я", де ставлять п'єси з одним-двома акторами, давніше був головно російськомовним і цією ж мовою ставив переклади із сучасних західних авторів. І від 1991 р. він щораз, то більше ставить вистави українською мовою, коли відомі актори самі того бажають. Почали вони україномовний репертуар твором Валерія Шевчука „Сад божественних пісень". Потому йшла „Угорська Медея" або під оригінальною назвою „Оте, що ні за які скарби в світі...", п'єса президента Угорської Республіки Арпада Гьонца в перекладі Івана Мигели. Режисер Олексій Кужельний, сценографія Наталії Клісенко.

Театр є у Києві на вулиці Ярославів Вал, недалеко Золотих Воріт. Назва „Театр-Салон" не випадкова, бо він розміщений у розкішному, колись приватному домі, що тепер є пам'яткою архітектури. Зайшовши в будинок стилю модерн початку століття, а потім у перший салон, бачите при фортепіано Віктора Суворова, який грає твори Шопена. Гостей вітають то в однім салоні, то в другім, розповідаючи історію будинку. У третьому салоні — театральна зала (може, на 40 осіб) і невеличка сцена. Атмосфера інтимности і приватного, родинного театру.

„Угорська Медея" — це моновистава „про жіночу долю", так пояснюють. Головна й єдина акторка — заслужена артистка України Лідія Яремчук. Вона — Мада, модерна Медея. Час до часу тільки чути голос наратора, або в уяві спогад розмови її чоловіка Язона-Андруші. Його голос — це немов уособлення грецького хору, який також ставить одне з головних питань п'єси: „Який стосунок має твій син до гріхів батька?" Бо тут прадавня ситуація: день розлучення, коли чоловік покинув Медею, узявши собі за дружину молоденьку дочку багача.

І тло, і театр, і сама п'єса витворюють атмосферу приватної сповіді, чи радше нашого нелеґального спостерігання чужої людини в її власній кімнаті, і то в час таких болючих особистих переживань. Та нам дозволено спостерігати, й тому глядач немов почувається зобов'язаним бути нейтральним, об'єктивним. Мада потрясена подією. Їй важко заспокоїтися, й тому вона хоче ізолюватися від світу: не хоче відбирати телефонів, не хоче чути голосної музики із синової кімнати. В неї на думці лиш ця нова родинна ситуація, після 25 років подружнього життя. А в тому спільному житті вона вдячна чоловікові тільки за одне — за сина.

Роздумуючи, скільки ще любови в неї залишилось, вона приходить до висновку, що „ненависть — це теж любов, тільки прихована". Мада хитається від однієї екстреми до другої: ось вона проводить уявну розмову зі своїм чоловіком, удає, немов він ще зайшов до неї, і вона ховає заплакані очі за чорні окуляри. Та перед нею не він, тільки вже нова проблема, про яку вона довідується з листа: він хоче забрати сина до себе, а їй радить виїхати кудись за границю. Її перша реакція — це радше задушити сина, як віддати чоловікові; вона вважає, що син уже зробив свій вибір бути з нею. Друга вимога чоловіка, щоб покинути країну, так як вона колись покинула рідню задля нього. Але тепер це вже понад її сили.

Раніше кинуте слово „ненависть" починає поволі виринати в дії, хоча Мада зовнішньо займається чимось іншим, вона навіть хоче дати молодій

Малахій – Федір Стригун у п'єсі Миколи Куліша „Народний Малахій“. Театр ім. М. Заньковецької. Львів

Медея – Лідія Яремчук у п'єсі Арпада Ґьонци „Угорська Медея". Зліва – режисер Олексій Кужельний (на репетиції). Театр „Салон". Київ

парі весільний дарунок — морську мушлю і власну обручку (що була ще від матері Мади). Провідна думка за цими символами досить ясна: мушля — це перехід від однієї генерації, що помирає, до другої, що починає. Подібне пов'язання можна бачити з перснем, що символізує життєвий цикл людини в усіх процесах творення і нищення. Вирішивши дати дарунок, Мада починає діяти, вона активна, піднесена. Вона вже контактує зі світом, приймає телефони, навіть від Язона. І дуже культурно розмовляє; відмовляється від аліментів (він просить написати це на папері), дякує йому за сина, за стільки років спільного життя, і не втримується від признання, що його далі кохає.

Після того вона немов у трансі. Мада — сильний характер і потребує виразно все собі поставити в перспективі; вона готує якийсь ритуал, говорить собі: „Ти мусиш сьогодні вбити і поховати" (маючи на думці своє минуле), бо лишається самою, а підтримки від сина ще нема ніякої. Вона світить три свічки звинувачення: одну чоловікові (а в нього таке саме ім'я, як у сина), одну своїм батькам і одну собі. І при цім вона вже піддається тому прихованому почуттю ненависти, звинувачуючи чоловіка в недотриманні давніх обіцянок, а тепер навіть і звинувачуючи його у брехні. В люті вона палить Андрушеву фотографію. Тоді вона звинувачує також своїх батьків, що не приділяли їй уваги, а ганялися за почестями, потім прямо продали її, „випхавши в сьогодення". Вона палить також і їхнє фото та гасить другу свічку звинувачення. Коли вона починає сама собі закидати слабість і вбивство свого минулого, тоді раптом телефонує син і звинувачує її у розлученні з батьком, відрікається її, хоче, щоб вона виїхала геть. Так для неї пропадає остання мета життя; додаткове звинувачення виводить її з того балансу, якого вона старалася хоч трохи осягнути. І в той момент вона закликає кару на свого сина.

Телефонний дзвінок перебиває їй третій ритуал; приятель пропонує їй та синові допомогу і свій дім, даючи Маді ще якесь прив'язання до реальности. Та вона відмовляє, і незабаром другий телефонний дзвінок — із лікарні повідомляють її про аварію, у якій загинув син. Так уже сама доля докінчила ритуал. Модерна Медея так убила тільки одну дитину, але з тим і всі свої діти. Третя свічка ще горить, а самозвинувачення залишається непрощеним.

Ціла постановка „Медеї" могла бути зовсім мелодраматичною, але цього успішно обминено, крім одної-двох сцен (там, де йшлося про закид батькам, чи під час розповіді приятелеві, що вона вбила вже своє минуле). Лідія Яремчук дозволяє нам обсервувати себе, але через інтимність невеликої зали і близьку віддаль до акторки глядачам немов не годиться признатися, що все бачать, усе чують. Тому, мабуть, режисер і актриса свідомо оминали надмірні емоційні сцени, передаючи все у більш сповідальнім тоні, немов перед власною совістю, а не публікою. Лідія Яремчук провела глядачів через темні лабіринти думок і душі життям покривдженої людини, людини, яка вміла всім жертвувати планово (так як і міфічна Медея у деяких класичних варіантах), але й непланово, за що вона платить ще більше.

Надзвичайно вдало виконана постановка завдяки двом особам — акторові й режисерові.

4. ВОЛИНСЬКИЙ ТЕАТР У ЛУЦЬКУ

З нагоди 120-річчя від дня народження Лесі Українки Волинський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка поставив її „Бояриню". У вересні 1991 р., коли відбувався Міжнародний симпозіум,

присвячений поетці, актори спеціально повернулися до Луцька раніше, щоб показати виставу гостям із цілого світу.

Волинський театр у Луцьку уже працює понад 50 років; головним режисером став Михайло Ілляшенко, керівник літературно-драматичної частини Людмила Вегера, а Валерій Єфименко — диригент оркестру. У постановці „Боярині" — оригінальний задум декорацій художника Г. Шкуренка. Перша дія розпочинається досить стереотипно: у домі козацького старшини зустрічають гостя, молодого боярина, що приїхав зі служби в Москві. Всі сідають (при дуже скромному столі) і співають народні пісні. Чому завжди так?

Спочатку здавалося, що буде ще одна побутова постановка. Тільки дивне тло сцени, де домінувало Христове розп'яття на тлі червоного місяця (часом виглядав, наче сонце), підказувало, що, може, вистава розвинеться в якомусь цікавому напрямі. Це тло дещо претензійне, але з часом стало ясним, що підкреслення елементу розп'яття підсилює цілу лінію успішної інтерпретації твору.

Під час перших зустрічей Оксана й Степан поводяться дуже відчужено, без тепла; коли танцюють, то майже не торкаються одне одного. Швидке одруження молодят і переїзд до Москви тільки на коротку мить вводять відпруження у поведінці. Там же розгортається вся дія і напруження через Степанове підлегле відношення до царя і його прибічників. Боярин, пояснюючи таку свою поведінку, пригадує, що: „Москва сльозам не вірить". (Леся Українка не вставила до тексту продовження відомого прислів'я — „...лиш кров бере".)

Дуже успішно виконували свої ролі мати Степана (Людмила Дяченко) та сестра Ганна (Тамара Куліш). Та властне Оксана, — Лариса Зеленова, — привернула увагу глядача і вже дальше весь час домінувала на сцені своєю грою і самою присутністю; тоді глядач починав відчувати силу характеру і самопокутування героїні. Оксана скоро зрозуміла свою провину у власному виборі Степана з його слабостями. Вона того не каже, але після його зовнішности вже видно, ким він справді є: він немов зроблений з вати, боїться висловити емоції, боїться усього, у нього нема хребта. Він не є чоловіком, і це дуже вдало передає актор Василь Гриб своєю безпорадною поведінкою. Степан — це просто добровільно духовний євнух. У кінцевій сцені Леся Українка його навіть пов'язала з холодним, зрадливим місяцем, водночас Оксана виразно пов'язана із сонцем, символом героїчности й мужности. Тому Оксана сохне і тане. Тому завжди присутнє розп'яття, яке при самому кінці драми є на темно-голубому тлі. На цім тлі Оксана прощається із сонцем, що заходить, ріднею. Заходить її життя. І вона сидить у кріслі, мов поламана, нежива лялька, наче закам'яніла мумія. Така сама сцена показана перед початком дії — даючи перспективу того, що буде, чим Оксана заплатить. А платить вона тому, що сама вибрала Степана, людину, яка оминала конфлікти, конфронтації та чин, або те, що їй здавалося, означає мати „чисті руки".

Луцький театр знайшов свій спосіб інтерпретування „Боярині". Зворушена цим старанням та успіхом, Ліна Костенко, яка була присутня на цій постановці, там же повідомила театр, що тільки йому дасть право прем'єри свого найновішого твору.

5. ПЕРШИЙ ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛІША

Цей фестиваль відбувся у жовтні 1992 р., як частина Херсонського відзначення 100-ліття свого земляка. Святкування було величне, з науковою конференцією (і виданою бібліографією про Миколу Куліша!) і театральним фестивалем, чого не було у столиці. Сам фестиваль був короткий — кожну п'єсу можна було бачити тільки один раз, а були це: „Мина Мазайло", „Віддай їм заслужене ними...", „Кошмарні сновидіння Херсонської губернії" і „Народний Малахій".

„Мину Мазайла" поставив Харківський татр ім. Т. Шевченка, режисер Анатолій Стародуб; уже понад три роки він їздить із цією п'єсою по різних містах України. Від самого початку відчувається дуже добрий, плинний ритм цілої постановки. Це не тільки темп, яким проходить усе без перетягнення, але також з акомпанементом музики та стрибками танків і балетними рухами. Багато умовности (передавання листа з рук у руки — без самого листа і без дотикання рук), що зближує публіку з акторами.

П'єсу поставлено як пародію українізації та зросійщення. Тому трохи дивні сільські одяги Мокія у місті; дивний сам одяг дядька Тараса — жовті шаровари і синій жупан (це вже перетягнене шаржування). Часами здавалося, що забагато тієї пародії: напр., коли Тарас стріляє на всіх із гармати, при тім доказуючи, що таки „Гоголь наш". Він шаровари затягає собі аж під шию, виглядаючи, наче гарбуз. І не знати, котра сторона представлена комічніше — мабуть, таки дядько Тарас.

Правда, твір цей — комедія, але в постановці не відчувалося ноток трагедійности, що їх дав Куліш. Хоча театр і рекламує п'єсу як „комедію, що її заборонили понад півстоліття тому", але щодо причин тієї ситуації, яка довела аж до потреби робити пропаґанду для вживання рідної мови на своїй же землі, нема натяків. Чомусь про цей аспект харківський театр не згадує.

У фестивалі брала участь також аматорська театральна група „Тронка"; у Каланчацькому Будинку культури, місці походження Миколи Куліша, вона поставила „Мину Мазайла". Молодесенька режисер Любов Калюжна дуже вдало передала твір у комедійному жанрі. Події проходили легко і плинно і не було почуття, що є якесь насміхання над однією чи другою стороною — усіх представлено рівно, з людськими слабкостями.

У фестивалі господарем був Херсонський обласний драматичний театр ім. Миколи Куліша під режисурою тоді ще Анатолія Конщедайла; він поставив „Віддай їм заслужене ними..." (базована на п'єсі „97") і „Кошмарні сновидіння Херсонської губернії". Зі Львова приїхав на фестиваль Театр ім. М. Заньковецької, з режисером Федором Стригуном; театр ставив Кулішевого „Народного Малахія". Вже кілька років ця п'єса в них на сцені. Коли вперше вона йшла, це був акт певної відваги ставити інтерпретацію з таким виразним насміханням над усіма обіцянками нового суспільного ладу тому 70 років. Два роки пізніше час дещо стемперував ефективність цього. Але не втемперував тієї засліплености Малахія у нові реформи, які відбиті на обличчі і в очах незабутнього Малахія — Федора Стригуна. Це одна з його ролей-шедеврів[1].

---

[1] Детальніше про цю постановку див.: Залеська-Онишкевич Л. Театри Львова і Києва у травні // Сучасність.— 1990.— № 9.— С. 42—61.

6. ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР ім. ЛЕСЯ КУРБАСА

Перехід цього театру під керівництвом Володимира Кучинського від молодіжного театру-студії до професійного і часто експериментального театру позначився і добором творів, і виконанням. П'єса Володимира Винниченка „Між двох сил" може символізувати і цей перехід, як і зміну в потребах публіки. Те, що 1991 року ще було і революційним, і описувало паралельну ситуацію до сучасности, у 1993 році мусили знайти свою реінтерпретацію тону і фокусу постановки: від зрушення і підтримки національної свідомости до психологічно-соціологічного розкриття політично поділеної української родини („братовбивців", як каже Батько у п'єсі), яка остаточно виглядає, мов дім божевільних. Майже генетично. Тому так легко випадало шаржувати Олегові Цьоню, а остаточно й Олегові Драчу та Тетяні Каспрук, які дійшли поступово до такого стану, як і та божевільна мати, що з'являється наприкінці постановки (Наталка Половинка). Так, і твір, і постановка дуже дидактичні, але історія майже була готова повторитися. Була загроза, що постановка могла перейти у пропаґандистський твір, але уважно стала унапрямленою на контемплятивне пережиття, на науку-досвід. Кучинський обернув реалістичний твір з історичним тлом на сповідь, з тим, що кожен герой дістав свою покуту за те, що впав у такий протиприродний гріх (стати проти своєї поширеної рідні-батьківщини), і вину. Тому остаточно всі немов у домі божевільних. А гра Тетяни Каспрук, Олега Драча, Олега Цьоня та Петра Микитюка електризувала деякі сцени на тлі могутніх декорацій, немов іконостасу (декорації митця Олександра Оверчука).

Режисера Володимира Кучинського манило дальше шукання самовислову через техніку, вправи, вишкіл, через шукання власного методу. Ще від постановки „Марусі Чурай" можна було відчути його тяжіння до філософічного та психологічного викриття характерів і до самошукання власного вислову. Тож не дивно, що шлях повів до творчости Сковороди, до його поеми „Благодарний Еродій". У підназві твору подано „чудний глум на одну дію", що складалася з адаптацій творів філософа.

Важко сказати, чи це театральна постановка з ритмом, музикою, співом, рухом, балетом, живописом, грою кольорів, чи радше колаж усіх разом узятих. Постановка, мабуть, переломлена в Кучинського. Рух, пластика розвинені, піднесені до серйозно присутнього і важливого складника. Танки, акробатика, спів, рецитація — усе це сповите середньовічним забарвленням, атмосферою. І тут хотілося порівняти тонус постановки з постановками польського театру Гардженіце (головно Аввакума), але у львів'ян замість дикости рух мав більше лагідности і вдумливости; дуже ефективні допитливі несподівані моменти завмирання без руху. А при тім майже вся дія занурена в онейричну атмосферу. Дивлячись і переживаючи цю постановку, можна зрозуміти слова режисера, що, працюючи над Сковородою, це була „безпосередня праця із Філософією віри, цею святая святих людини". А сам твір „Благодарний (себто Вдячний) Еродій" — це притча про виховання (Мавпа, яка тільки сліпо наслідує, та скромний чорногуз Еродій), про праведника, про батька і вдячність, про яблуко, серце, народження і смерть.*

Театр виступив складно зіграним блискучим ансамблем; годі вирізняти окремих акторів, хіба що Наталку Половинку, яка своїм органічним

---

* Володимир Кучинський на виступі в Науковому товаристві ім. Шевченка в Нью-Йорку 22-го червня 1994.

Софія – Тетяна Каспрук і Панас – Олег Драч у п'єсі Володимира Винниченка „Між двох сил".
Театр ім. Леся Курбаса. Львів

Раскольников – Олег Цьона і Свидригайлов – Петро Микитюк у п'єсі „Сни“ Федора Достоєвського. Театр ім. Леся Курбаса. Львів

пов'язанням плинности рухів і міміки почала привертати до себе головну увагу. Дуже ефектна сценографія Дарії Зав'ялової — пересувні стінки із 12 картинами риби, смерти, собаки, звірів чи людей посилювали ефект притчі, піддавали інтерпретації, а головно підносили чулість на вагу і значення деталей.

У пошуках власного вислову в театрі, своєї методології, Кучинський перейшов від Сковороди до творчості Достоєвського. Режисер уважає, що Достоєвський продовжував інтроспективний підхід Сковороди під кутом світосприймання та значення притч. І так дійшло до постановки „Сни“, базованій на „Злочині і карі“. Постановка — це немов фокусування на проблему вини Раскольникова, кілька епізодів, що їх можна бачити в різних варіантах і з різними акторами. Часами це — немов Раскольников (двічі Олег Цьонь, тоді Олег Драч та Андрій Водичев) сам про себе снить, сам себе збоку розглядає. Домінантою для постановки є збагнути доктрину гріха: чи злочин є тоді, коли поповнений у самій дії, чи навіть тільки в думці? Кучинський виразно навіть цитує Достоєвського на програмці про те, чи психологічна неможливість, душевний настрій сприймаються як факт? І коли Раскольников прислухається до своїх кількох голосів, один із них майже переконує його, що він справді вбивця. Всі Раскольникови надзвичайно вдалі, а Олег Цьонь тут блискучий — навіть помимо шаржування.

Не дивно, що дія проходить знову не тільки у снoподібній атмосфері, але із закраскою дому божевільних. Бо тільки це важливе, що діється у думці й душі людини, як вона сама себе поборює; це світ притчі у постановці Кучинського. А світ цей представлений із певною дозою грайливости і навіть моментів гротеску (танго наприкінці твору!). Це новий вислів Театру ім. Леся Курбаса. Це вислів, де філософічність і театральність вміло й органічно переплетені. Це театр, який прямо росте на очах, театр, який так недавно створився (1987), так недавно почав себе шукати і вже знайшов свій вислів.

Хоча театри України переживають велику фінансову скруту, вони, мабуть, ближче до справжніх театрів, як ті, що діяли за часів централізації та диктатури, репертуаром та інтерпретаціями. Не тільки колись заборонений репертуар нарешті доступний глядачам, не тільки деякі російськомовні театри несміло часом включають ц свій репертуар українські твори, але багато експериментувань, міжнародних контактів та участь у міжнародних фестивалях поглиблюють театр, навіть якщо глядачам важко платити за квитки. В той час, коли театри Росії переживають упадок і кризу, український театр знову проходить стадію мистецького росту — навіть у задушливій економічній ситуації.

Лариса ЗАЛЕСЬКА-ОНИШКЕВИЧ

Матеріали до бібліографії праць Степана Чарнецького

Степан Чарнецький (1881—1944) — український поет, режисер, історик, театральний критик та історик театру в Галичині. Автор текстів популярних пісень „Ой у лузі червона калина похилилася“ (із пристосуванням народної мелодії театральним диригентом М. Коссаком) та „Іване без роду, Іване без долі“.

Працював театральним референтом, а згодом режисером (1.06.1913 — серпень 1914) Руського театру Товариства „Руська Бесіда“ у Львові. Гастролював із театром на Львівщині, у Надсянні, Кракові, на Лемківщині, Прикарпатті, Тернопільщині. Для цього ж театру „Руської Бесіди“ переклав п'єсу „Марія Магдалина“ Геббеля (1912) і лібрето опер Гуно „Фауст“ (1907), Пуччіні „Мадам Баттерфляй“ (1908), переробив лібрето Є. Луцика до опери „Роксолана“ Січинського (1908) та лібрето „Орфей у пеклі“ Оффенбаха (1911). Поставив вистави в театрі „Руської Бесіди“ „Украдене щастя“ Франка (уперше за позацензурним текстом), „Чорна Пантера і Білий Медвідь“ Винниченка, „Відьма“ Трахтенберга, „Дядя Ваня“ Чехова, „За синім морем“ Гордіна, комедію „Дім божевільних“ Лявса, фарс „Танок чиновників“ Бірінського, оперету „Орфей у пеклі“ Оффенбаха.

Нижче подаємо бібліографію творчих портретів, нарисів та статей С. Чарнецького з історії українського театру.

Петро МЕДВЕДИК

І. Творчі портрети митців

ВАСИЛЬ СЕНИК-ПЕТРОВИЧ // Шляхи.— 1916.— 5 лют.— С. 150—151. Фото: Сцена з вистави „Ой не ходи, Грицю“ Старицького з участю В. Сеника-Петровича і К. Рубчакової.

ВАСИЛЬ ЮРЧАК // Шляхи.— 1916.— № 3—4.— С. 100—108. Портрет В. Юрчака.

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР // Шляхи.— 1916.— Квіт.— С. 308—309. Фото В. Шекспіра.

З ПОЖОВКЛИХ ЛИСТКІВ // Назустріч.— 1936.— № 1.— 15 груд.
Документальні спогади з листами про Д. Січинського, автора опери „Роксолана“.

ЙОСИП СТАДНИК. У 35-ЛІТНІ РОКОВИНИ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТИ // Назустріч.— 1934.— № 1.— С. 4. Два прижиттєві фото Й. Стадника.

ЛИСТ ДО МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО І ПРО НЬОГО // Новий час.— 1934.— 3 черв.

НАД СВІЖОЮ МОГИЛОЮ // Діло.— 1909.— 29 трав.
Спогади про Д. Січинського.

НАШІ ТЕАТРАЛЬНІ АРТИСТКИ: (провідні драматичні артистки львівських українських театрів другої половини XIX — першої половини XX ст.) // Назустріч.— 1934.— № 12.— С. 7. Фото артисток Т. Бачинської, М. Романович-Рожанківської, І. Біберовичевої, К. Рубчакової, М. Заньковецької, С. Стадникової, М. Морської, О. Криницької.

ОЛЕКСАНДР ЗАРИЦЬКИЙ: (укр. і польський піаніст, композитор, педагог) // Назустріч.— 1934.— № 15.— С. 3. Фото О. Зарицького.

ОСТАП НИЖАНКІВСЬКИЙ // Ілюстрований календар Т-ва „Просвіта" на рік 1920.— Львів, 1919.— С. 334—344. Фото О. Нижанківського.

ПАМ'ЯТИ МАРКА ЛУКИЧА КРОПИВНИЦЬКОГО (У 25-ЛІТТЯ ЙОГО СМЕРТИ) // Назустріч.— 1935.— № 10.— С. 2. Фото М. Кропивницького.

ПАМ'ЯТИ ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ // Новий час.— 1937.— 29 берез.— С. 8. Передрук у збірнику „Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи" / Упоряд. М. Головащенко.— К., 1971.— С. 466—471.

ПОМЕРКЛА ЗОРЯ. ПАМ'ЯТИ АРТИСТКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ РУБЧАКОВОЇ // Життя і мистецтво.— 1920.— № 1.— С. 27—28. Портрет К. Рубчакової.

СПІВАК ГОРЯ. У РОКОВИНИ СМЕРТИ Д. СІЧИНСЬКОГО // Діло.— 1935.— 14, 15 трав.
Спогади про композитора.

ЮВІЛЕЙ ІВАННИ БІБЕРОВИЧЕВОЇ // Життя і знання.— 1937.— № 2.— С. 61. Фото І. Біберовичевої.

II. Праці С. Чарнецького з історії українського театру в Галичині

НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ.— Львів, 1934.— 253 с. 53 портрети акторів, 7 сцен із вистав, афіш та документів.

Зміст: Вступне слово В. Сімовича. (У 70-ті роковини заснування української сцени. Вірш С. Чарнецького „Яким сьогодні словом воскресить хвилину..."). — Львів, 1934.— 29 берез.

Розділи: 1. На досвітках: Лев Трещанівський, Юліян Лаврівський. 2. Від слів до діла: Омелян та Теофіла Бачинські. 3. Театр під управою О. Бачинського та ін.

Рецензія на „Нарис історії..." С. Чарнецького (Марія Деркач // Нова хата.— 1934.— № 11.— С. 12).

АРТИСТИЧНА КОМІСІЯ // Неділя.— 1912.— № 43.— С. 1—3. Портрет першого голови Артистичної комісії і театрального критика В. Ільницького та фото Н. Вахнянина.

БРАНКА РОКСОЛАНА ТА ЇЇ ТВОРЕЦЬ // Неділя.— 1912.— № 12.— С. 2—3. Документальні спогади про написання Д. Січинським опери „Роксолана".

ВІТЕР З УКРАЇНИ [З історії наших театральних взаємин із Наддніпрянщиною] // Життя і знання.— 1934.— № 1.— С. 10—11. Фото П. Свєнціцького.
Про використання Львівським театром „Бесіда" репертуару драматургів Наддніпрянщини.

У 50-ЛІТНІ РОКОВИНИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ // Ілюстрована Україна.— 1914.— № 7.— С. 146—148; № 10.— С. 163—164.

„ГАЛЬКА" УКРАЇНСЬКИМИ СИЛАМИ: 75-ЛІТТЯ „ГАЛЬКИ" С. МОНЮШКА // Назустріч.— 1934.— № 10.— С. 4. Портрет співака Антона Людкевича.
Українські співаки в оперних партіях опери „Галька" С. Монюшка: С. Крушельницька, М. Романовичева, К. Рубчакова, Ф. Лопатинська, О. Концевич, О. Мишуга, О. Закревський, А. Гаєк, В. Коссак, І. Рубчак.

ГОСТИНА ТЕАТРУ ІМ. САДОВСЬКОГО У ЛЬВОВІ // Назустріч.— 1937.— № 19.— С. 5. Фото: 1. Сцена з вистави „Маруся Богуславка". 2. Режисер Л. Барвінок-Карабіневич. 3. Колектив артистів т-ру ім. М. Садовського.

ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕАТР // Неділя.— 1912.— № 14.— С. 1. Іл. Фото колективу Гуцульського театру з режисером О. Ремезом. Світлина Ф. Величка.

З ЗАРАНІ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТИЧНОЇ ТВОРЧОСТИ // Громадська думка.— 1920.— 11 квіт.

„ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ" ТА ЙОГО ПЕРЕМІНИ // Життя і знання.— 1934.— № 2.— С. 39—40.
Вистава опери С. Гулака-Артемовського в новій музичній редакції.

З МИНУЛОГО НАШОГО ТЕАТРУ // Життя і знання.— 1936.— № 4.— С. 121—122.

З НЕДОЛІ ГАЛИЦЬКОЇ СЦЕНИ: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ ТЕАТРУ // Новий час.— 1930.— № 137, 138, 139, 140, 141.

ЗОЛОТИЙ ВІК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (УПРАВА ГРИНЕВЕЦЬКОГО І БІБЕРОВИЧА) // Шляхи.— 1916.— Берез.— С. 255—264. Портрети провідних акторів: І. Біберовича, І. Гриневецького, К. Підвисоцького, В. Плошевського, А. Стечинського, С. Стефурака, Ан. Людкевича.

З ПОЖОВКЛИХ ЛИСТКІВ (СТОРІНКИ ІСТОРІЇ Т-ВА „РУСЬКА БЕСІДА" У ЛЬВОВІ) // Неділя.— 1912.— № 21.— С. 5—6.

ЧАРНЕЦЬКИЙ С. НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ.— Львів, 1934.— 253 с.— Фотографії: 43 портрети акторів, режисерів і культурно-громадських діячів; 6 колективів театральних труп; 7 сцен з вистав, 4 афіші. Вступне слово В. Сімовича. Нарис відкривається віршем-присвятою: у 70-ті роковини заснування української сцени „Яким сьогодні словом воскресить хвилину...", написаним у Львові 29.III.1934. В кінці — іменний покажчик.

Рец.: Марія Деркач. Нарис історії українського театру в Галичині// Нова хата.— Львів, 1934.— № 11.— С. 12.

ЧАРНЕЦЬКИЙ С. НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ. // Чарнецький С. Вибране.— Львів, 1959.— Вступна стаття та упорядкування П. Ящука. Перевидання із скороченням тексту, без фотографій, без іменного покажчика. Зміст розділів: поезії, фейлетони, „Нарис історії українського театру в Галичині".

З НЕДОЛІ ГАЛИЦЬКОЇ СЦЕНИ: СТОРІНКА ІСТОРІЇ ТЕАТРУ // Новий час.— 1930.— № 135.— 28 лист. (Опис періоду галицького театру за дирекції Юл. Винницького, листування з М. Старицьким); № 137.— 3 груд. (діяльність К. Підвисоцького, А. Стечинського); № 138.— 5 груд. (Лист „Руської бесіди" до М. Старицького і М. Садовського); № 139.— 8 груд. (режисура А. Стечинського і К. Підвисоцького); № 140.— 10 груд. (лист до І. Карпенка-Карого, діяльність М. Ольшанського, С. Яновича); № 141.— 12 груд. (праця М. Фіцнерівни, М. Ольшанського); № 142.— 15 груд. (період діяльности 1898—1899).

НА ЗОРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ (СТОРІНКИ ІСТОРІЇ З 1864 Р.) // Новий час.— 1934.— 22, 23, 24 лют.

ПЕРЕД 70-ЛІТНІМИ РОКОВИНАМИ (ТЕАТР і ПУБЛІКА) // Новий час.— 1934.— 7, 8, 10 лют.

НА ЗАБУТУ АКТОРСЬКУ МОГИЛУ (ПАМ'ЯТИ КОСТЯ ПІДВИСОЦЬКОГО) // Новий час.— 1934.— 2 трав. (Творча біографія К. Підвисоцького).

НАДДНІПРЯНСЬКІ ГОСТІ НА ГАЛИЦЬКІЙ СЦЕНІ // Життя і знання.— 1934.—№ 2.— С. 35—37. Фото М. Кропивницького, М. Садовського, М. Заньковецької, Л. Курбаса, Л. Кривицької.

III. Обмін акторами та драматичними творами між театрами Східної і Західної України в XIX — на початку XX ст.

„НАЗАР СТОДОЛЯ" НА ГАЛИЦЬКІЙ СЦЕНІ (1864—1920) // Стара Україна.— 1925.— № 3—4.— С. 69—70.

„НАЗАР СТОДОЛЯ" НА ГАЛИЦЬКІЙ СЦЕНІ // Новий час.— 1934.— 10 берез.

Сценічна історія п'єси.

НАД КОЛИСКОЮ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ (1864—1866) // Шляхи.— 1917.— № 11—12.— С. 676—682.

НА МАНДРІВЦІ [КАРТКА З НЕПИСАНОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ (1864—1875—1885)] // Шляхи.— 1916.— № 6.— С. 205—210.

НА РОКОВИНИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ // Новий час.— 1934. — № 38.— С. 5, № 39.— С. 6.

ПЕРЕД 60-МИ РОКАМИ. ПЕРША ГОСТИНА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ „РУСЬКОЇ БЕСІДИ“ В ПЕРЕМИШЛІ // Стара Україна.— 1925.— № 1—2.— С. 30—31.

ПЕРША ВИСТАВА НАРОДНОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ: [Інсценізація „Марусі“ Г. Квітки-Основ'яненка] // Неділя.— 1912.— № 45.— С. 1—3. Фото: Т. Бачинська в ролі Марусі („Маруся“ за Г. Квіткою-Основ'яненком, 1865 р.).

ПЕРША ВИСТАВА „УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ“ // Література і мистецтво.— 1941.— № 3.— С. 37.

ПЕРШИЙ ДРАМАТИЧНИЙ КОНКУРС НА ГАЛИЦЬКІЙ УКРАЇНІ // Неділя.— 1912.— № 44.— С. 2—3, 6.

ПІД НЕДІЛЮ. ПІД ПРАПОРОМ МЕЛЬПОМЕНИ. ПІСЛЯВОЄННІ ГАДКИ // Неділя. — 1934.— 2 жовт.

СТОЛІТТЯ „НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ“ // Вперед.— 1919.— 2 лист.

СТОРІНКА З МИНУЛОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (З НАГОДИ 40-ЛІТТЯ РОКОВИН ПОБУТУ КРОПИВНИЦЬКОГО В ГАЛИЧИНІ) // Шляхи.— 1915.— № 2.— Груд.— С. 55—58. Портрет М. Кропивницького.

У 70-ТІ РОКОВИНИ ЗАСНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ // Життя і знання.— 1934.— № 3.— С. 69.

ЯКА БУЛА ПРИЧИНА СМЕРТИ ІВАНА ГРИНЕВЕЦЬКОГО (старшого). ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ // Життя і знання.— 1937. — № 4.— С. 111. Фото І. Гриневецького.

Юрій Шерегій. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / Ред. і вступ. статті В. Маркуся та В. Ревуцького // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Історично-філософічна секція.— Т. 218; Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі. Відділ української літератури у Пряшеві.— Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів, 1993. — 412 с.

Відомості про цю велику працю, підготовлену довголітнім активним діячем і будівничим українського театру на Закарпатті Юрієм-Августином Шерегієм (1907—1990), ширилися між науковцями вже віддавна. Її появи чекали особливо ті, що цікавилися історією українського театрального життя на західноукраїнських землях. Ця тема й досі залишається ще дуже мало розробленою і слабо висвітленою, зокрема стосовно періоду між двома світовими війнами, коли і в Гали-

ПЕРЕД 60-МИ РОКАМИ. ПЕРША ГОСТИНА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ „РУСЬКОЇ БЕСІДИ" В ПЕРЕМИШЛІ // Стара Україна.— 1925.— № 1—2.— С. 30—31.

ПЕРША ВИСТАВА НАРОДНОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ: [Інсценізація „Марусі" Г. Квітки-Основ'яненка] // Неділя.— 1912.— № 45.— С. 1—3. Фото: Т. Бачинська в ролі Марусі („Маруся" за Г. Квіткою-Основ'яненком, 1865 р.).

ПЕРША ВИСТАВА „УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ" // Література і мистецтво.— 1941.— № 3.— С. 37.

ПЕРШИЙ ДРАМАТИЧНИЙ КОНКУРС НА ГАЛИЦЬКІЙ УКРАЇНІ // Неділя.— 1912.— № 44.— С. 2—3, 6.

ПІД НЕДІЛЮ. ПІД ПРАПОРОМ МЕЛЬПОМЕНИ. ПІСЛЯВОЄННІ ГАДКИ // Неділя. — 1934.— 2 жовт.

СТОЛІТТЯ „НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ" // Вперед.— 1919.— 2 лист.

СТОРІНКА З МИНУЛОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (З НАГОДИ 40-ЛІТТЯ РОКОВИН ПОБУТУ КРОПИВНИЦЬКОГО В ГАЛИЧИНІ) // Шляхи.— 1915.— № 2.— Груд.— С. 55—58. Портрет М. Кропивницького.

У 70-ТІ РОКОВИНИ ЗАСНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ // Життя і знання.— 1934.— № 3.— С. 69.

ЯКА БУЛА ПРИЧИНА СМЕРТИ ІВАНА ГРИНЕВЕЦЬКОГО (старшого). ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ // Життя і знання.— 1937. — № 4.— С. 111. Фото І. Гриневецького.

Юрій Шерегій. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / Ред. і вступ. статті В. Маркуся та В. Ревуцького // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Історично-філософічна секція.— Т. 218; Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі. Відділ української літератури у Пряшеві.— Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів, 1993. — 412 с.

Відомості про цю велику працю, підготовлену довголітнім активним діячем і будівничим українського театру на Закарпатті Юрієм-Авґустином Шерегієм (1907—1990), ширилися між науковцями вже віддавна. Її появи чекали особливо ті, що цікавилися історією українського театрального життя на західноукраїнських землях. Ця тема й досі залишається ще дуже мало розробленою і слабо висвітленою, зокрема стосовно періоду між двома світовими війнами, коли і в Гали-

чині та Буковині, і на Закарпатті у складних підокупаційних умовах піднялася небачена досі хвиля українського театрального руху — професійного й аматорського. Те, що маємо з цього предмета в наявних публікаціях, дослідницьких розвідках, — лише дуже частково і слабо відображає його властиву історичну фактуру, залишаючи в тіні численні аспекти, складові компоненти і дійові особи самого процесу та без відповіді багато питань.

Тому рецензована книжка Ю. Шерегія є першою з ряду тих очікуваних праць, що мали б заповнити зазначену прогалину в історії нашого театру. Вона присвячена українському театрові на Закарпатті від часу заснування тут його першої професійної трупи на початку 1921-го до 1945 року, коли Закарпатська Україна увійшла до складу УРСР.

Отже, основним предметом праці є цілих 25 років українського театрального життя на Закарпатті — направду унікальний за насиченістю і значимістю подій період зародження, становлення і розвитку тут театру як чинника національної культури, занепаду під дією несприятливих і ворожих обставин та відродження у нових організаційних структурах, напівпрофесійних і аматорських формах та відгалуженнях. Щоб показати всю складність цього процесу, його багатовимірну значущість і сутність, очевидно, не досить лише скрупульозно зібрати факти, їх згрупувати, систематизувати і проаналізувати. Важливо, щоб усе це було глибоко осмислене в контексті історичної долі краю, суспільно-політичних процесів буття народу й ідеалів боротьби за його прийдешнє.

Ю. Шерегій якраз і є тим автором, в якому щасливо поєдналися основні прикметні передумови для написання доброї праці з історії закарпатського театру. Він — уродженець цього краю, його знавець і палкий патріот, високоосвічена, інтеліґентна, творча людина із загальноукраїнським національним і європейським кругозором. І, що найголовніше, сам він безпосередній свідок і співучасник та організатор українського театрального життя на Закарпатті.

Читача цієї великої, убористо надрукованої книги вражає передусім багатство залученого до неї фактичного документального матеріалу, зібрані автором упродовж десятиліть „праціннi джерела", як сказав у „Слові від редакції" професор Василь Маркусь. Це дотичні до теми публікації преси: статті, рецензії, відгуки, повідомлення українською, чеською, словацькою, угорською, німецькою мовами, архівні документи, афіші, програмки, світлини, спомини учасників. Усе це єднає у певну цілісну систему не тільки дослідницьке розроблення, аналіз, а й жива пам'ять автора — змалку пристрасно закоханого в театр і на все життя відданого йому.

Присутність авторської пам'яти, живого спогаду, добре відчутна у книзі. Інакше й не могло бути, оскільки все те, про що пише Ю. Шерегій, відбувалося здебільшого на його очах і з його безпосередньою участю. Власне ця причетність до подій, добре знання людей-діячів надає викладові особливого настрою, характеру овіяної ліризмом живої оповіді. Однак ця оповідь достатньо арґументована, умотивована фактичними даними, а тому ніде (або майже ніде) не разить суб'єктивізмом.

Автор надає перше слово фактам, описує перебіг подій і характеризує їх учасників так, як диктує йому документальний матеріал. Ним він перевіряє власні та інші спогади й те, що підказує йому інтуїція. Автор намагається бути об'єктивним дослідником-істориком, а не мемуаристом. І це головна ознака праці.

Книга має просту і логічно вмотивовану структуру. У вступному розділі „Початки театру на Закарпатській Україні до 1921 р." подаються стислі відомості з історії краю від найдавніших часів до новітньої доби. В цьому зв'язку на основі

друкованих джерел мовиться про давні пам'ятки народного театру в традиційній обрядовості, іграх, про вертепні (т. зв. вифлеємські) вистави-„бетлегем", спроби організації аматорського театру в другій половині XIX ст., гастролі на Закарпатті мандрівних угорських і єврейських труп, аматорські вистави на початку XX ст. та ін. Шкода, що поза увагою авторів і наукових редакторів залишилася стаття Р. Пилипчука, в якій висвітлено український аматорський рух на Закарпатті у 60-х рр. XIX ст.[1]

Нова доба в історії Закарпаття відкрилася з його приєднанням у 1919 р. до Чехо-Словаччини. Активізація українського громадсько-культурного життя у нових умовах, що була підкріплена значною мірою напливом сюди інтеліґентських сил із Наддніпрянщини та Галичини, створила сприятливі передумови і для пожвавлення театрального руху. Спочатку це самодіяльні концертно-театральні вистави, драматичний гурток при новоорганізованому Товаристві „Просвіта" в Ужгороді (1920), концерти і театральні вистави Товариства „Кобзар", створеного з частин славної української республіканської капели під управою О. Кошиця, що через матеріальну скруту розпалась улітку 1920 р.

І ось, унаслідок спільних організаційних зусиль керівництва ужгородської „Просвіти" та „Кобзаря" засновується перший український професійний театр на Закарпатті з назвою „Руський театр Товариства „Просвіта" в Ужгороді". Святочною імпрезою і виставою „Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" за п'єсою М. Старицького 15 січня 1921 р. він розпочав свою діяльність.

Розкриваючи передісторію цієї справді знаменитої в історії Закарпаття події, Ю. Шерегій висвітлює багато причетних до неї фактів і осіб. У цьому контексті слушно мовиться і про театральні вистави в українських військових частинах, що перебували на території колишньої Австро-Угорщини і в таборах українських полонених у Чехо-Словаччині. З театрів цих таборів ужгородська „Просвіта" придбала деякі декорації і гардероб для свого театру, з них походили й окремі творчі працівники останнього.

А взагалі хочеться тут принагідно зазначити, що це надзвичайне явище нашої культури — театри в українських військових формуваннях часів Першої світової війни, у різних таборах полонених і інтернованих, згодом театральне аматорство в УПА, у таборах т. зв. переміщених осіб після Другої світової війни, участь українців у ГУЛАГівських театральних заходах — масштабна і направду феноменальна тема, яка ще чекає свого наукового розроблення. Наштовхує на цю думку читання невеликого нарису в рецензованій книзі „Театральні заходи в таборах українських полонених у ЧСР".

На основі достовірного документального матеріалу Ю. Шерегій дуже докладно простежує діяльність новозаснованого українського театру в Ужгороді, подає його репертуар, виконавців ролей, режисуру, докладно зупиняється на відгуках преси на вистави, фіксуючи при тому голоси супротивних та ворожих тенденцій у ставленні до українського театру. Слід зазначити, що дослідник упродовж усієї своєї праці багато уваги приділяє суспільно-культурному резонансові українського театру і його впливу в інтеліґентському та широкому загалі закарпатської провінції.

З точністю хроніста Ю. Шерегій реконструює складний процес становлення і утвердження театру, коли він, можна сказати, з перших кроків повинен був бо-

[1] Пилипчук Р. Я. Український аматорський театр на Закарпатті (50—60-і роки XIX ст.) // Народна творчість та етнографія.— 1966.— № 1.— С. 18—27.

ротися за виживання. У праці наводиться достатньо переконливих фактів про цей ранній період діяльности театру, внутрішнє життя трупи, матеріальні і творчі ресурси, побутові умови артистів, способи здобування засобів тощо.

Це була справжня подвижницька праця. За неповне півріччя 1921 р. здійснено 20 прем'єр, значна більшість яких становила діючий репертуар театру. З допомогою громадськости й урядових чинників удалося забезпечити фінансові передумови існування театру і статутного функціонування його як професійної установи. Уже у другій половині 1921 р. ужгородське Товариство „Просвіта" змогло запросити на художнього керівника і директора театру прославленого корифея української сцени Миколу Садовського.

З прибуттям наприкінці липня 1921 р. М. Садовського до Ужгорода з групою акторів розпочався період небувалого творчого піднесення українського театру на Закарпатті. І знову ж дослідник докладно показує цей процес на розгляді нових вистав під режисурою і з участю М. Садовського, на фактах праці з творчим складом трупи, її удосконалення, поповнення, навчання, успіхів і визнання серед своєї громадськости та в чужої публіки. Представлена багата статистика діяльности театру: списки його репертуару з датуванням прем'єр і особового складу за сезонами, відомості про виїзди на провінцію, гастролі. Висвітлюються і труднощі та внутрішні колізії, спричинені фінансовими нестатками та не завжди продуманою репертуарною політикою і зваженими адміністративними заходами керівництва театру.

Повчальними, зокрема, є наведені прикрі факти некоректних дій самого М. Садовського, який своїм недостатнім розумінням загальної суспільно-політичної і культурної ситуації на Закарпатті, зверхнім ставленням до місцевої інтеліґенції, дискримінацією „неуків" у театрі, колишніх членів капели О. Кошиця і галичан-еміґрантів і т. ін., вносив непорозуміння у трупу. Ці моменти прикрі, але вони аж ніяк не перекреслюють тієї великої і вельми плідної праці, яку за два роки свого директорування (1921—1923) виконав М. Садовський в українському закарпатському театрі як актор, режисер, художній керівник і директор. Ю. Шерегій із глибоким розумінням об'єктивно з'ясовує і оцінює цю його працю.

Дальший поступ театру пов'язаний з діяльністю в ньому як директора і художнього керівника та актора Олександра Загарова (1923—1925). Він провів значне реформування репертуару, надавши провідне місце в ньому світовій класиці і творам музичної драматургії — оперетам і операм, організував систематичний вишкіл акторської майстерности, дбав про поповнення складу трупи новими силами.

Представлені факти і їх дослідницький аналіз пояснюють причини нестабільного становища театру, з яким пов'язувалися часті зміни його керівництва, акторського складу, творчих орієнтацій. Це, передусім, посилення наступу на українство на Закарпатті, антиукраїнська постава деяких чехо-словацьких урядових чинників, інтриги й різні українофобські акції місцевих москвофілів. Унаслідок того скорочується до мінімуму й так невелика фінансова допомога театрові, усіляко підривається моральна підтримка громадськости.

Після періоду небувалого піднесення і творчого злету закарпатського українського театру під орудою М. Садовського і О. Загарова наступила смуга його поступового занепаду. Автор окреслює цю смугу 1926—1929 роками і намагається ввести читача в курс усіх тих фактів і подій навколо театру та внутрітеатрального життя, якими детермінувався цей процес упадку. Це роки, коли проґресивні сили української закарпатської громадськости, керівництво ужгородської „Про-

світи" і самі діячі театру докладали максимум зусиль, щоб зберегти його як національно-культурну інституцію, вагу і значення якої в умовах Закарпаття вони добре бачили і розуміли. Але обставини були невблаганні, під їх тиском театр втрачав набуте, відходили кваліфіковані сили, знижувався рівень вистав, і, врешті, наприкінці 1929 р. припинив своє існування.

Однак за неповне десятиліття театр виконав величезну культурну і національно-освідомлюючу роботу на Закарпатті, заклав тут, зокрема, тривкий фундамент українського театрального життя, яке ніякі перешкоди зупинити вже не могли. Наведені в книзі Ю. Шерегія відомості про діяльність драматургів, хорів при різних товариствах і організаціях, по селах при читальнях „Просвіти" переконливо показують зростаючу хвилю і роль театрального руху на Закарпатській Україні.

Особливо істотним є те, що перший професійний український театр на Закарпатті, створений головно силами наддніпрянських і галицьких митців, пробудив і залучив до театральної діяльности самих закарпатців. Український театр ужгородської „Просвіти" великою мірою сприяв і активно допомагав розгортанню театрального аматорства, а також і сам користувався допомогою останнього. Ю. Шерегій подає численні факти таких двосторонніх взаємозв'язків: залучення діячів театру до керівництва гуртків, режисерування їх вистав, використання аматорів для масовок театру. Так, в останній сезон, коли творчий склад театру був зведений до мінімуму (10 осіб), він зміг виступати з виставами за допомогою аматорів, зокрема заснованого Ю. Шерегієм у Празі 1927 р. драматичного гуртка „Верховина".

Завдяки орієнтації на театральну Європу і на здобутки українського театру, активній співпраці з цим театром закарпатські аматори у своїй кращій частині стають дедалі вагомішим чинником у культурному житті краю. З їх середовища вилонюється низка місцевих ентузіастів сцени, яким судилося відіграти важливу роль у дальшій історії українського театру на Закарпатті. В числі цих діячів — передусім родина Шерегіїв: автор рецензованої книжки, його брат-дириґент і актор Євген, акторки і співачки дружина Євгена Маруся Шерегій, дружина Юрія Шерегія Анна.

Головно на місцеві сили оперті і всі подальші заходи щодо організації українського театру на Закарпатті: „Дружество Руський театр в Ужгороді" (1931—1932), „Руський театр ім. М. Садовського" (1934—1936) і особливо заснована Ю. Шерегієм у 1934 р. „Нова сцена", яка у другій половині 30-х років стала фактично єдиним українським театром Закарпаття.

Присвячені цьому періоду сторінки книжки виповнені яскравими фактами, котрі показують високе піднесення українського культурного руху на Закарпатті, в якому захоплення театром відігравало особливо важливу роль. Руху настільки потужного, що його не могли зупинити спеціальні антиукраїнські урядові акції, у тому числі й заснування підтримуваного владою російськомовного „Карпаторусского народного театра", наполегливо інспірованого для нейтралізації українського театру місцевими карпаторуссами-москвофілами і російськими білоеміґрантськими колами.

Перед очима читача розгортається широка панорама театрального аматорства, яке захопило у свою орбіту і глибоку закарпатську провінцію. З нього викристалізовуються і ті сили, які поступово наростають, удосконалюються і стають спроможними забезпечити фаховий рівень театральної справи. В цьому процесі розвивається і українська драматична творчість закарпатських авторів, яка збагачує репертуар п'єсами з місцевого життя. Перед тут знову ж веде Ю. Шерегій — автор понад 30 п'єс.

Книжка предметно реконструює і передає саму динаміку цього процесу, висвітлює його основні сили і чинники, показує причетність до нього багатьох людей. Ґоловна ж увага зосереджена на „Новій сцені“, що від вистави до вистави, від сезону до сезону здобуває визнання у широкої громадськости і формується як повноцінна мистецька інституція, здатна протидіяти русифікаторським тенденціям урядово субсидованого т. зв. Земського підкарпатсько-народного театру. Добре розкриті драматичні перипетії навколо театру.

У дальших розділах йдеться про діяльність Українського театру „Нова сцена“ в період автономії Закарпатської України (осінь 1938 р.) і проголошення її як самостійної держави (14 березня 1939 р.), про розв'язання театру в трагічні дні потоплення у крові молодої держави угорськими окупантами і про долю його учасників у вирі цих подій та після них. Автор розповідає про участь діячів закарпатського театру в організації українських аматорських вистав на вигнанні в Юґославії у середовищі тутешніх русинів-українців (у Руському Керестурі, Шіді в Хорватії та ін. 1939—1940 рр.), про організацію ним української драматичної студії у Празі, її особовий склад, діяльність, репертуар (1941). Головно на основі книжки Євгенія Недзєльського „Угро-русскій театр“ (Ужгород, 1941) та деяких інших додаткових джерел стисло мовиться про закарпатський театр, який діяв у 1940—1944 рр. під егідою і з допомогою угорських окупантів, сприяючи, зрозуміло, реалізації їх „святостефанської ідеї“, себто мадяризації українців Закарпаття і штучного відокремлення їх від загальноукраїнського етнокультурного материка.

Ю. Шерегій подає також відомості про українські хорові колективи у Празі й Братиславі в 1939—1944 рр. та про їх імпрези-концерти й аматорські вистави. Закінчує замітками про відродження українського театрального життя на Закарпатті з початком радянської ери, організацію Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру в Ужгороді, Закарпатського народного хору та про участь у цих колективах колишніх митців закарпатської сцени — акторів, співаків, музикантів.

Завершується ця цікава і надзвичайно змістовна праця поданим за алфавітом списком „Діячі українського театру на Закарпатській Україні та в Чехо-Словаччині“, котрий містить стислі відомості життєвої і творчої біографії людей, які в різний час брали участь у театральному житті краю, чимось причинилися до нього. Цей список (с. 331—356) — цінний причинок для майбутньої української театральної енциклопедії. Переважна більшість наведених тут імен ніде не згадується у наших довідкових виданнях.

У короткому післяслові названо осіб, які допомагали авторові матеріалами, інформацією, порадами та в інший спосіб спричинилися до видання цієї книжки. У Примітках „Нарису...“ вміщено низку додаткових відомостей, які доповнюють чи конкретизують певні місця основного тексту. Це примітки такого типу, які звичайно даються у посторінкових нотках. Список використаних джерел подає книжкові видання, українську, чеську, словацьку й угорську пресу, а також рукописні матеріали й листування автора стосовно цієї теми з різними особами.

Прикінцеву частину книжки становлять тексти промов на похороні її автора 1-го червня 1990 р. у Братиславі, список його драматичних творів (33 назви), ілюстративний матеріал (фотографії акторів, сцен вистав, труп, репродукції афіш), іменний покажчик.

Не можна не згадати гарно написаних вступних статей редакторів книжки — відомого вченого-політолога, уродженця Закарпаття Василя Маркуся („Від редак-

ції“) і українського театрознавця Валер'яна Ревуцького („Юрій Шерегій та його „Нарис“), які брали діяльну участь у процесі підготовки праці до друку. Обидві ці статті ближче знайомлять читача з особою автора, його заслугами в історії українського театру на Закарпатті, багатьма цікавими деталями самого рукопису його праці та тією великою роботою і стараннями, завдяки яким ця праця побачила світ у добре відредагованому й ошатному вигляді.

З цього погляду рецензованій книжці не можна нічого закинути, за винятком окремих коректорських недоглядів, а також вживання російськомовної кальки „прийняв участь“ замість „узяв участь“. Слід звернути увагу на неправильне в багатьох місцях тексту передання поширеного колись, особливо в західноукраїнській діловій мові, поняття „виділ“, що означало правління, керівництво, заряд (групу **виділених** для керівництва осіб — виділ „Просвіти“, виділ НТШ тощо), словом „відділ“. Тут, мабуть, дезорієнтував редакторів наш найновіший „Словник української мови“ (Т. 1.— К., 1971.— С. 388), який кодифікував таке недоречне в даному випадку тлумачення цього слова, проігнорувавши той його слушний варіант, що зазначений у Б. Грінченка на основі словника Є. Желехівського.

Не претендуючи на наукову глибину і всеосяжність охоплення теми, Ю. Шерегій сам визначив жанр своєї праці як „Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року“. Насправді ж ця праця дає повноцінне окреслення властивої історії українського театрального життя закарпатського краю у зазначений період — і не тільки пов'язаного з професійним театром, а й з діяльністю численних аматорських театральних гуртків, аматорських хорів, танцювальних ансамблів. Вона насичена фактами, живими спостереженнями, думками і почуваннями людини, що впродовж майже всього цього періоду сама жила й діяла у вирі цього культурного руху, була його активним співтворцем і подвижником.

Саме в цьому багатому документалізмі, в поєднанні з відчутною живою присутністю автора, його патріотичною позицією та діяльною відданістю справі рідної культури і полягає чи не найголовніша прикмета змісту книжки Юрія Шерегія, її унікальність, пізнавальна вага і неперехідна значимість як незамінного повновартісного джерела для майбутньої наукової синтези історії українського театрального життя на Закарпатті й історії всеукраїнського театру.

Роман КИРЧІВ

Л. З. Мороз. Сто рівноцінних правд: Парадокси драматургії В. Винниченка / Відп. редактор П. М. Федченко.— К., 1994.— 208 с.

У монографії, присвяченій драматургічній спадщині Володимира Винниченка, Лариса Мороз зазначає, що видатний учений О. Овсянико-Куликовський винайшов дійсно універсальний принцип класифікації митців за однією найголовнішою ознакою: „[...] у більшості випадків художники є або спостерігачі, або переважно експериментатори“ (С. 197). Володимира Винниченка Л. Мороз відносить до других, себто до експериментаторів. Цілком поділяючи позиції дослідниці, дозволю

ції“) і українського театрознавця Валер'яна Ревуцького („Юрій Шерегій та його „Нарис“), які брали діяльну участь у процесі підготовки праці до друку. Обидві ці статті ближче знайомлять читача з особою автора, його заслугами в історії українського театру на Закарпатті, багатьма цікавими деталями самого рукопису його праці та тією великою роботою і стараннями, завдяки яким ця праця побачила світ у добре відредагованому й ошатному вигляді.

З цього погляду рецензованій книжці не можна нічого закинути, за винятком окремих коректорських недоглядів, а також вживання російськомовної кальки „прийняв участь“ замість „узяв участь“. Слід звернути увагу на неправильне в багатьох місцях тексту передання поширеного колись, особливо в західноукраїнській діловій мові, поняття „виділ“, що означало правління, керівництво, заряд (групу **виділених** для керівництва осіб — виділ „Просвіти“, виділ НТШ тощо), словом „відділ“. Тут, мабуть, дезорієнтував редакторів наш найновіший „Словник української мови“ (Т. 1.— К., 1971.— С. 388), який кодифікував таке недоречне в даному випадку тлумачення цього слова, проігнорувавши той його слушний варіант, що зазначений у Б. Грінченка на основі словника Є. Желехівського.

Не претендуючи на наукову глибину і всеосяжність охоплення теми, Ю. Шерегій сам визначив жанр своєї праці як „Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року“. Насправді ж ця праця дає повноцінне окреслення властивої історії українського театрального життя закарпатського краю у зазначений період — і не тільки пов'язаного з професійним театром, а й з діяльністю численних аматорських театральних гуртків, аматорських хорів, танцювальних ансамблів. Вона насичена фактами, живими спостереженнями, думками і почуваннями людини, що впродовж майже всього цього періоду сама жила й діяла у вирі цього культурного руху, була його активним співтворцем і подвижником.

Саме в цьому багатому документалізмі, в поєднанні з відчутною живою присутністю автора, його патріотичною позицією та діяльною відданістю справі рідної культури і полягає чи не найголовніша прикмета змісту книжки Юрія Шерегія, її унікальність, пізнавальна вага і неперехідна значимість як незамінного повновартісного джерела для майбутньої наукової синтези історії українського театрального життя на Закарпатті й історії всеукраїнського театру.

Роман КИРЧІВ

Л. З. Мороз. Сто рівноцінних правд: Парадокси драматургії В. Винниченка / Відп. редактор П. М. Федченко.— К., 1994.— 208 с.

У монографії, присвяченій драматургічній спадщині Володимира Винниченка, Лариса Мороз зазначає, що видатний учений О. Овсянико-Куликовський винайшов дійсно універсальний принцип класифікації митців за однією найголовнішою ознакою: „[...] у більшості випадків художники є або спостерігачі, або переважно експериментатори“ (С. 197). Володимира Винниченка Л. Мороз відносить до других, себто до експериментаторів. Цілком поділяючи позиції дослідниці, дозволю

собі продовжити аналогію, запропоновану Д. Овсянико-Куликовським: науковці також, не відкидаючи фаху літературознавства і мистецтвознавства, поділяються на ці ж дві „категорії". Л. Мороз, яку я знаю у загалі її дослідницьких праць про українську культуру й вивченні творчости В. Винниченка зокрема, — беззастережно відношу до „експериментаторів".

Річ не тільки в тому, що, дистанційовано оцінюючи свою монографію, Л. Мороз свідомо не ставить наприкінці її „крапку": „Пізніше, очевидно, з'являються узагальнюючі, а затим і підсумкові дослідження [...] Вони, безперечно, будуть значно глибшими, всеохоплюючими... Поки що можливі лише роздуми, спостереження з певної проблеми чи певного твору.., таємницю (якого) частково вдалося розгадати [...]" (С. 13) Сам стиль монографії про письменника, який жив у „дискусійний" час, чия творчість (упродовж його життя, як і після смерти) була „предметом для дискусій" (не кажучи вже про взаємозаперечні оцінки його політичної діяльности), — апріорно не заанґажований однозначністю: відкритий для дискусії.

Зрештою, нетрадиційність композиції монографії (перша частина „Проблематика. Філософія. Типи і характери" присвячена суто п'єсам, як і колу суспільних ідей, якими вони були покликані до життя; друга „Інтелектуалізм і парадоксальність" — лише цим ідеям у репрезентативнішому звучанні; третя ж „У вирі мистецьких течій" — їх еманаціям у загальномистецькому контексті), „запрограмована" на „відкритість", ніби провокує рецензента не „оцінювати", а висловити власну позицію у дискусії... Чи, точніше, дискусіях!..

До якого мистецького напряму належить віднести творчість В. Винниченка — почнемо з „дискусії номер один" (зрештою, „нумерація могла б бути й іншою")?.. Підсумовуючи різнорідність думок з цього приводу (їх ретельно наводить Л. Мороз), а на додаток до того залучаючи власні спостереження, — спробую „розшифрувати" аксіоматичне: у творчості В. Винниченка переплетено коріння багатьох літературно-мистецьких течій і напрямів кінця XIX — початку XX сторіч; а саме: реалізму (традиційного, європейського, XIX ст., у тому й „визрілого" в надрах національної культури), натуралізму (з елементами, використовуючи сучасну термінологію, **гіперреалізму**), новонароджених неоромантизму (тенденції якого були особливо характерні для української культури через „романтичні" традиції фольклору і Шевченкової поезії) і символізму, того самого, що „стає на межі", є „перехідною стадією" двох цілком протилежних напрямів: натуралізму й експресіонізму"[1].

Вельми симптоматично: „експресіоністичне обличчя" Винниченкового символізму помітили першими не дослідники творчости письменника, а практики-митці: так, широковідомий український художник М. Бойчук, запрошений Л. Курбасом для оформлення „Чорної Пантери і Білого Медведя" у Молодому театрі (прем'єра 24 вересня 1917 р.), виконав його в естетиці експресіонізму[2]. „Стильовий симбіоз" для творчості найбільших діячів європейської культури кінця XIX і початку XX сторіччя не тільки характерний, а й показовий, оскільки тільки в такий спосіб (відкидаючи одномоментну стильову самовизначеність) можна було відтворити життя у його стереоскопічності, „підсумовуючи" і „перемножуючи" їхні зовнішньоочевидні і внутрішньоприховані чинники, а отже, також змальовуючи життєво вірогідні й сутнісно достовірні футуристичні моделі. Серед цих найвизначніших діячів, серед переліку імен Г. Ібсена, А. Стріндберґа, Ґ. Гавптмана,

---

[1] Експресіонізм та експресіоністи.— К., 1929.— С. 12.

[2] Див. детальніше: Красильникова Ольга. Драматургія В. Винниченка у сценографічній інтерпретації М. Бойчука: Невідомі сторінки // Слово і час.— 1996.— № 7.

Б. Шоу, Л. Піранделло, А. Чехова, М. Горького та інших, можна з упевненістю назвати ім'я В. Винниченка (п'єси якого свого часу мали європейську сцену, були взяті до постановки у сценічних колективах як „материкової", так і „діаспорної" України і в останні десятиріччя).

Митців **такого діапазону** стильових орієнтацій (а не тільки різного роду творчих занять) узвичаєно називати **титанами**: цей термін, широко використовуваний стосовно митців епохи Відродження, ще не повною мірою апробований культурологією стосовно епохи XIX—XX сторіч (хоча раритетність означеного часу давно помічена й оцінена дослідниками різних „профорієнтацій").

Ще менше апробований цей термін щодо діячів національної культури: Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Винниченка, які (останній найбільшою мірою) поєднували літературно-мистецьку діяльність із суспільно-політичною, віддаючи другій, можливо, найбільший потенціал душевних сил. Хоча цей відданий потенціал, дивна річ, свого часу зіграв „на позитив" саме його літературно-мистецькій діяльності. Так, обпльовуваний у себе на батьківщині (як і на „одній шостій" усієї земної кулі), еміґрант Винниченко все-таки **міг** творити в інтелектуальному й інноваційно-стильовому просторі європейської культури (на відміну від своїх земляків — професійних побратимів, котрі завдяки політичній лояльності, яку змушені були щораз підтверджувати, залишилися на українській землі), — у тому числі й разом з іншими її **титанами**, формуючи **полістилістичність** як провідний стиль XX сторіччя.

Втім, громадсько-політична діяльність, хоч би як вона вплинула на літературно-мистецьку, виходила з тих самих менталітетних чинників натури В. Винниченка, котрий написав не тільки п'єсу „Між двох сил", а й філософсько-публіцистичну працю „Відродження нації". Колись Р. Роллан пророчо занотовував, що кожна нація, як і окрема людина, має у житті одну-єдину тему, яка „є центром її існування"; якщо вона її відкине, то відкине принцип власної життєвости, переданий їй віками, — і тоді, вона, ця нація, „умирає".

„Найбільшим лихом, — писав В. Винниченко, — в усій трагічній історії української нації було й є її прекрасна територія, родюча земля.., м'який, теплий, здоровий клімат. І це було найбільшим стимулом того жагучого прагнення Москви... до перероблення переяславського трактату на своє розуміння і хотіння [...] Всякий, хоч трошки свідомий, хоч трошки чулий на біль і страждання, українець був за тих часів запеклим мрійником, фантастом, жагучим творцем таких намріяних комбінацій, які кінець кінцем увільняли нас з тюрми [...]"

Тож „ідейність" біографії, творчого доробку, драматургічної спадщини В. Винниченка, зокрема, була „запрограмована" сутнісно і невідворотно; інша річ, що, осмислюючи принцип „позитивної" реалізації цієї ідеї, письменник (у повній відповідності з духовними орієнтирами свого часу) скористався ідеєю соціальної „переструктуризації" дійсности.

...Втім, за порядком. Письменник починається усе-таки з форми: уміння донести свою думку до широкого загалу, хоча, як відомо, сама форма є **сутністною**... Занотовуючи, що „за багатьма ознаками драми В. Винниченка видаються ближчими не так до української класичної традиції, як до західноєвропейської" (С. 6) і справедливо вводячи його в коло західноєвропейських же письменників (Ґ. Гавптмана і А. Стріндберґа передусім), Л. Мороз, на наш погляд, зупиняється перед таким важливим літературним явищем, як „інтелектуальна драма". Народжена у Франції (провісником цього художнього напряму є Ж. Ануй), вона не є прерогативою суто ґалльської культури: уже її природоформуючі джерела (а не тільки

постфактумний „ареал впливу") розкидані по всій Європі (і не тільки Західній, як показує прицільне дослідження творчости В. Винниченка).

Очевидно, що вже „нова драма" (де „питання про людину, яка бореться тільки „за місце під сонцем", відійшло на другий план і на черзі постала проблема особистости, відповідальної за власну долю і долю тих, хто її оточує"[3]) була „вагітною" — „інтелектуальною драмою", бо „спільним кровообігом" для „материнського", як і для організму ще „не народженої дитини", була **„драма ідей"**, а основними персонажами — люди **ідеї**.

То чи не закономірно, що людиною **ідеї** насамперед був сам автор (заряджений чи заражений нею як певною невиліковною, хронічною хворобою), котрий у центр усієї сюжетної побудови, системи персонажів примішує знову-таки цю саму ідею (суспільноважливу чи ту, яку він вважає такою); причому часто він, драматург-автор, проводить певний „лабораторний експеримент" (характерний термін, коли йдеться про „інтелектуальну драму"): пропонує протиприродні умови й цілком реальні характери (або навпаки: вірогідні „умови" й „аномальні" характери), — щоб цю ідею виявити і дослідити.

Йдеться не про наближеність творчости В. Винниченка, цього апріорного представника „нової драми", до „інтелектуальної драми" і навіть не про те, що він був предтечею (чи одним із таких цього напряму: деякі твори цього письменника-драматурга, як-от „Чорна Пантера і Білий Медвідь" (де не тільки Корній „експериментує" з материнськими почуттями дружини, а Рита — з його уявленнями про подружню вірність, а сам автор — з традиційними батьківськими почуттями і традиційною ж любов'ю до мистецтва, покладаючи їх на різні чаші терезів), — можуть бути прямо зараховані до „інтелектуальної драми".

Що стосується інших п'єс В. Винниченка, то вони в такій самій мірі можуть бути зараховані до цього художнього напряму, як і перші драматичні твори Ж. Ануя — так звані чорні п'єси („Горностай", „Дикунка" та ін.), в яких „експеримент" із певною ідеєю поєднується із змалюванням „пошлости життя" (цей термін належить А. Чехову, типовому представникові „нової драми", котрий одного разу висловився щодо творчости Г. Ібсена, іншого типового представника цього ж напряму, що їй бракує саме „пошлости життя", себто конкретики життя з її алогічною неоднозначністю). В усякому разі, у драматургії В. Винниченка, як і в більшості „чорних п'єс" Ж. Ануя, провідну роль грає кохання, але **закохані діють так**, ніби це **почуття для них другорядне, ніби не воно є метою, а щось інше — важливіше**: найчастіше — власне „я" ображеного у своїх особистісних прагненнях індивідуума.

Втім, не дивно, що лише „Чорну Пантеру і Білого Медведя" можна повною мірою зарахувати до „інтелектуальної драми" — „експеримент" проводився із прерогативами духовности (кохання, мистецтво), „чистими сферами": інший „матеріал" диктував письменникові інший спосіб викладу; прикметно, що й раритетні для „інтелектуальної драми" ануївські „Антіґона" й „Жайвір" створювалися на міфологічному або на історичному матеріалі, який можна було мистецьки „препарувати", „очистити" від непотрібної побутової конкретики.

Однак „пошлість життя" інших, обернутих до сучасности драматургічних творів В. Винниченка, — не тільки осмислена автором неминуча ознака, а додаткова художня дійовість. Так, „програмні" для свого часу — і самого себе (тогочасного) ідеї соціальної перебудови світу (і „соціалістичного інструментарію", використовуваного для того зокрема), В. Винниченко перевіряв (як це перевіряє життя) на пересічній, „маленькій" людині. І виявилося (а Художник завжди брав гору в дра-

[3] Хализев В. Драма как род литератур.— Москва, 1986.— С. 168.

матургові, коли йшлося про оцінку певної абстрактної, у тому й соціальної ідеї), що мав рацію Д. Мережковський, котрий писав: „Сила і слабкість соціалізму в тому, що [...] він вміщує у собі дух вічної середини, міщанства, неминучий метафізичний наслідок позитивізму як релігії, на якій і він сам, соціалізм, побудований“[4]. Адресована найширшим людським масам **ідея** соціалізму могла бути сприйнята цими масами не на рівні її філософських „надхмарностей“, а на рівні „її рівня“, себто посередности, себто „навиворіт“.

Словами одного зі своїх персонажів (Грицька) В. Винниченко сформулює цю думку ще точніше: „Це нещасна доля усіх великих ідей, що вони попадають до маленьких людей. Спершу ці маленькі люди жахаються її, ненавидять, бояться, соромляться дивитись на її блискучу наготу. Далі вони насмілюються. Потім набирають одваги і хапають її. От тоді настає каюк їй. Вони тягнуть її на базар, одягають її кожний в своє лахміття й так завішають її своїми брудними латками, що творець її, певне, не пізнав би [...]“

Отже, справжня соціальна перебудова світу на засадах справедливости неможлива без „перебудови“ цих самих мас, котрі мають бути залучені до „будівельної“ роботи, отже, без „перебудови“ цієї пересічної людини: як тут не пригадати Кулішевого Малахія Стаканчика, який вже не напередодні (як винниченківські герої), а у підсумку (чи в першому підсумку) соціальних зрушень, дійшов тієї самої думки. Спадкоємність творчости В. Винниченка — М. Куліша безперечна, як (дивна річ!) і ставлення до їх драматургії соціалістів-керманичів, коли вони прийшли до влади. Симптоматично, що М. Горький, захоплений (свого часу, як і В. Винниченко) ідеями соціалізму, боротьби пролетаріату за своє соціальне визволення (автор повісті „Мати“), із властивою йому як письменникові і людині прозорливістю свого часу помітив цю **підсумкову** „ворожість“ революціонерів українського драматурга. У своєму листі з острова Капрі від 17 квітня 1909 р. він запитував В. Винниченка: „Революціонери Ваші — не соціалісти, чи помітно Вам це?.. Кращий з них, себто найбільш вдалий, як-от Маркович, мислить більш ніж дивно [...] як типовий представник ідеї „базару“ [...] і підкреслений Вами в певною ворожістю, мені незрозумілою“[5].

Йдеться, певна річ, про одного з головних персонажів п'єси „Базар“, колізії якої були широковідомими навіть у час замовчування творчости В. Винниченка: молода дівчина Маруся нівечить свою рідкісну вроду, оскільки, як вона вважає, робітники мають зосереджуватися на її агітаційному слові, не відволікаючись на думки про можливість особистого щастя. Дратувала протиприродна ситуація, „дисгармонія“ (до речі, назва однієї з п'єс В. Винниченка) — у координатах узвичаєного сприйняття „гармонії“ у літературі „класичного“ XIX ст. і „нової драми“ кінця XIX — початку XX ст. Втім, ключик до алогічного „Базару“, **нової гармонії** „дисгармонійного“ — лежав всього-на-всього в царині „інтелектуальної драми“. Протиприродні сюжетні колізії — це той автором зметикований експеримент, завдяки якому стає очевидним фанатизм сповідування будь-якої ідеї, в тому числі й ідеї соціалізму. Парадоксальність у тому, що цей експеримент над читачами і глядачами, які не зрозуміли п'єси (і над самим Горьким — вже в пізніший час) поставила сама Історія: уже не дурне дівчисько Маруся, а велетенська країна, нація (і не одна) понівечили свою „красу“-культуру, свій „цвіт“-інтеліґенцію задля фанатичної вірности ідеї, яка виявилася утопічною.

[4] Мережковский Д. Больная Россия // Избранное.— Ленинград, 1991.— С. 20.
[5] Слово і час.— 1993.— № 2.— С. 54 (публікація Н. Крутикової).

У тому, що колізії „Базару" В. Винниченко вважав принциповими для усієї своєї творчости, переконує ще одна його п'єса „Дочка жандарма", де юне й чисте дівча революціонерка Оля радіє з того, що загине, оскільки спроба порятувати її може зашкодити „справі". „Це один із найбільших парадоксів, яким завжди пильно цікавився В. Винниченко: якщо в боротьбі за світле майбуття мусить зникнути особистість разом із найсвітлішим, що є у ній, то *яким* може стати те майбуття і чи є сенс у *такій* боротьбі?" (С. 67) — цю думку Л. Мороз формулює, виходячи із сюжетних колізій і характерів іншої п'єси „Гріх", — але доречно навести її і в підсумку прицільної розмови про „Базар" і „Дочку жандарма", в усякому разі як одну з наскрізних для усієї творчости В. Винниченка.

Ті самі проблеми, які хвилювали його сучасників, знайшли відображення і в творчості драматурга; інша річ, що це ніщо інше, як „вічні проблеми", репрезентовані вибірково і самостійно, — втім, навіть у цій винниченківській „самостійності" прослідковується певна закономірність, визначена часом. Саме таким (характерним для європейської культури кінця XIX — початку XX століть) є філософський підхід (у тому й з погляду новітніх досягнень у цій галузі) **до релігії** і її місця у житті людини. Тема теїзму В. Винниченка відкрита для дослідження; не вважаючи за можливе торкатись її більш-менш детально в рамках рецензування конкретної монографії, усе ж зауважимо, що етичне начало, властиве християнству, — легко простежуване в усіх драматургічних творах письменника: в усякому разі, з цих позицій (а не інших) вершиться суд (автора, а за тим і реципієнтів) над „гріхом", „законом" (назви п'єс письменника) та ін.

Мало того (це очевидно), В. Винниченко спирається на традиції осмислення цієї ж проблеми, які вже склалися у національній культурі: українській класичній літературі зокрема. Пригадаймо, як починається п'єса „Гріх": з'ясовується, що головна героїня **прикурила від лампадки** (для атеїстично орієнтованих читачів наголошу: це гріх!); і все — так вибудувано малюнок сюжетних колізій — з маленького „камінчика" та виникла ціла „лавина" [...] Пригадаймо абсолютно асоціативні аналогії з „Вієм" (близькість творчости В. Винниченка до М. Гоголя помітив ще згадуваний Д. Овсянико-Куликовський[6]): померла Панночка-відьма прокидається, коли першого разу герой подумав, а чи не понюхати йому тютюну, а другого — таки дістав „рожок" із „гріховним" (у церкві!) зіллям!.. Себто гріх — у повній відповідності з традиціями християнського віровчення, зафіксованими у народній свідомості, — починається з пóступки людини — тому, що суперечить заповідям Христовим, себто гріхові...

Означуючи традиційне у ставленні до проблеми релігії, В. Винниченко водночас пропонує інноваційне: так, його Аман із п'єси „Пророк" не вписується у канонічні рамки якоїсь однієї теїстичної культури; це радше узагальнений образ Учителя (релігійного діяча, митця, письменника та ін.), — як і філософське осмислення його прямих і опосередкованих зв'язків із тими, кому адресовані його космічна енерґія, Думка, Слово (які аж ніяк не завжди — тут Аман нагадує трагічну фіґуру ібсенівського Бранда — знаходять потрібного „адресата"). Прикметна річ, у політеїстичних орієнтаціях сюжетних колізій „Пророка" є властиве часові захоплення реріхівським ученням про „живу етику".

І, насамперед, про сучасні аспекти сприйняття творчости відроджуваного ни-

---

[6] В. Винниченко (як і М. Гоголь) дає „не широку і різнобічну картину життя, а зумисний підбір певних рис, завдяки якому досліджуваний художником бік життя виступає так яскраво, так виразно, що його сенс, його роль стають зрозумілі всім" (*Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.— Санкт-Петербург, 1914.— Т. 1.— С. 41).

ні із зумисного забуття В. Винниченка: цій меті якраз і слугує рецензована монографія. Не будемо приховувати: „читабельність" і „виставочність" сьогоднішнього Винниченка все-таки локальна... Віддаючи належне цій об'єктивній реалії повною мірою, Л. Мороз дає дуже точне пояснення цьому аж ніяк не „феномену", а закономірному для культури XX ст. (з її аванґардистськими, антиреалістичними, панівними тенденціями) явищу, проводячи цілком прозорі аналогії з творчістю А. Білого (як її розумів філософ М. Бердяєв).

Насамкінець наведемо повністю цей абзац: „Його — новітня — есхатологічність дещо наближає В. Винниченка до А. Білого в тому сенсі, що його 1918 р. помічав М. Бердяєв у книзі „Кризис искусства", вважаючи цього письменника прямим продовжувачем творчости Гоголя і Достоєвського („бачить у людському житті більше потворности й жаху, аніж краси [...]"): „Мистецтво А. Білого мучить нас, воно не дарує радощів безпосередньо, як і <u>все сучасне мистецтво. Він не досягає художнього катарсису</u> [...]" (С. 202—203) (підкреслення моє.— ***О. К.***).

Ольга КРАСИЛЬНИКОВА

Aleksander Dukhnovych. Virtue is More Important than Riches / A Play in Three Acts. Trans. & Intro. by Elaine Rusinko. East European Monographs, CCCXCIII.— New York: Dist. Columbia U. Press, 1994.— 86 p.

Видання складається з трьох частин: вступної статті про письменника і його п'єсу (30 стор.), перекладу п'єси англійською мовою (45 стор.) та ориґіналу п'єси (39 стор.). Олександр Духнович (1803—1865) народився на українській етнічній території угорської частини Австрійської імперії (нині Словаччина). Після висвячення на греко-католицького священика служив у парафіях Пряшівщини та в Ужгороді. Українці вважають його одним із найвизначніших збирачів фольклору даного періоду, а також видатним культурним і освітнім діячем.

У вступній статті Е. Русинко оцінює внесок О. Духновича в „русинську свідомість", трактуючи тогочасний термін „русин" як нову й окрему національність. Однак українців Галичини й Буковини в минулому столітті теж звали русинами. Дослідниця твердить, що О. Духнович п'єсу „Добродітель превишаєт богатство" написав у 1850 р., а ніби „до середини XIX століття [...] на Підкарпатській Русі не існував театр, який би ставив п'єси народною мовою, і не було п'єс, зрозумілих русинам". Вона не згадує, що в українській частині підкарпатської землі існували шкільні театри на початку XIX ст. Мова п'єси вважається діалектом української мови і сьогодні легко зрозуміла українцям Західної України. Сучасні русинські „патріоти" наголошують на тому, що це тепер окрема мова.

Розглядаючи мову п'єси, перекладачка наводить лінґвістичні елементи лемківського діалекту, а також російські, угорські та церковнослов'янські елементи, але чомусь не згадує виразну українську присутність. Упередження проф. Русинко стає очевидним, коли читач не знаходить ніякої згадки про український мовний або окремий культурний вплив в області.

ні із зумисного забуття В. Винниченка: цій меті якраз і слугує рецензована монографія. Не будемо приховувати: „читабельність" і „виставочність" сьогоднішнього Винниченка все-таки локальна... Віддаючи належне цій об'єктивній реалії повною мірою, Л. Мороз дає дуже точне пояснення цьому аж ніяк не „феномену", а закономірному для культури XX ст. (з її аванґардистськими, антиреалістичними, панівними тенденціями) явищу, проводячи цілком прозорі аналогії з творчістю А. Білого (як її розумів філософ М. Бердяєв).

Насамкінець наведемо повністю цей абзац: „Його — новітня — есхатологічність дещо наближає В. Винниченка до А. Білого в тому сенсі, що його 1918 р. помічав М. Бердяєв у книзі „Кризис искусства", вважаючи цього письменника прямим продовжувачем творчости Гоголя і Достоєвського („бачить у людському житті більше потворности й жаху, аніж краси [...]"): „Мистецтво А. Білого мучить нас, воно не дарує радощів безпосередньо, як і все сучасне мистецтво. Він не досягає художнього катарсису [...]" (С. 202—203) (підкреслення моє.— *О. К.*).

Ольга КРАСИЛЬНИКОВА

Aleksander Dukhnovych. Virtue is More Important than Riches / A Play in Three Acts. Trans. & Intro. by Elaine Rusinko. East European Monographs, CCCXCIII.— New York: Dist. Columbia U. Press, 1994.— 86 p.

Видання складається з трьох частин: вступної статті про письменника і його п'єсу (30 стор.), перекладу п'єси англійською мовою (45 стор.) та оригіналу п'єси (39 стор.). Олександр Духнович (1803—1865) народився на українській етнічній території угорської частини Австрійської імперії (нині Словаччина). Після висвячення на греко-католицького священика служив у парафіях Пращівщини та в Ужгороді. Українці вважають його одним із найвизначніших збирачів фольклору даного періоду, а також видатним культурним і освітнім діячем.

У вступній статті Е. Русинко оцінює внесок О. Духновича в „русинську свідомість", трактуючи тогочасний термін „русин" як нову й окрему національність. Однак українців Галичини й Буковини в минулому столітті теж звали русинами. Дослідниця твердить, що О. Духнович п'єсу „Добродітель превишает богатство" написав у 1850 р., а ніби „до середини XIX століття [...] на Підкарпатській Русі не існував театр, який би ставив п'єси народною мовою, і не було п'єс, зрозумілих русинам". Вона не згадує, що в українській частині підкарпатської землі існували шкільні театри на початку XIX ст. Мова п'єси вважається діалектом української мови і сьогодні легко зрозуміла українцям Західної України. Сучасні русинські „патріоти" наголошують на тому, що це тепер окрема мова.

Розглядаючи мову п'єси, перекладачка наводить лінґвістичні елементи лемківського діалекту, а також російські, угорські та церковнослов'янські елементи, але чомусь не згадує виразну українську присутність. Упередження проф. Русинко стає очевидним, коли читач не знаходить ніякої згадки про український мовний або окремий культурний вплив в області.

Вона неправильно ідентифікує українців Галичини і називає їх „русинами Галичини". Також кілька разів посилається на „Русалку Дністровую" (1837) і наводить, що вона написана „місцевою мовою", але не згадує, що це локальна українська мова. Так, це була місцева мова, як на противагу до церковних текстів, і був це її західноукраїнський варіант. Що стосується п'єси Яна Андращика „Шинок горілчаний", то вона в оригіналі була написана словацькою та українською мовами.

Е. Русинко наголошує на популярності О. Духновича як на його батьківщині, так і між американськими переселенцями (в Америці п'єсу передруковано 1933 р.). Вона також вказує на те, що в 1990 році Український національний театр у Пряшеві було перейменовано на Театр ім. Олександра Духновича. З віддалі це можна вважати жестом шани, однак дійсність є така, що театр став жертвою недавньої політизації русинської справи проти українських зв'язків.

О. Духнович був активний у слов'янському культурному світі і згідно з манерою романтизму підтримував слов'янофільство, а також національне відродження; називав своїх земляків, що вони „русскіи", і навряд чи йдеться про той самий термін, який розуміємо сьогодні, тому постійно перекладати його як „Russian" (росіянин, російський) справді не є правильним. Хоч етнічна назва — **русин**, правильна прикметникова форма є **руський**, отже, виникає плутанина з назвою „російський".

Автор вступної статті іноді змішує термінологію різних періодів. Наприклад, згадувати Підкарпатську Русь у XIX столітті не є правильним. О. Духнович написав свою „Книжицю читальную для начинающих" (1847) руським діалектом. В той час, як угорський режим бездушно ставився до слов'янських народів, О. Духнович і деякі його співвітчизники 1849 року привітали російську армію, вважаючи її представників братами по духу. Своє відіграло, крім іншого, спільне слов'янське походження та, на противагу латинській, релігія східного обряду. Опісля, у 1850 році, п'єса „Добродітель..." була надрукована у Перемишлі. О. Духнович пояснював, що вона написана „розмовною мовою для користі карпаторуського народу". Наступного року п'єсу ставили студенти двох сіл, і ця подія стала віхою у культурному розвитку як неугорська п'єса, написана місцевою мовою.

Д-р Русинко описує п'єсу, перераховує та аналізує літературні впливи — Біблію, Езопа, Фонвізіна та Андращика на її сюжет („пещена дитина, яка звинувачує матір за те, що та не зуміла покарати її перші порушення закону"). Твір написаний в неокласицистичному стилі, містить три інтерлюдії і „резюме морального послання" про чесність для „культурно недосвідченої" народної маси.

Проф. Русинко порушує „східнослов'янські" літературні впливи і згадує тільки одного українського драматурга — Івана Котляревського. Подаючи російську літературу про життя селян, вона навіть не наводить географічно ближче порівняння, ігнорує вплив іншого українського письменника — Г. Квітки-Основ'яненка. Е. Русинко наголошує, що „Добродітель..." має особливо важливе значення, бо в цьому літературному творі вперше вжито „живу народну мову". Вона не бере до уваги факт, що Василь Довгович на півстоліття раніше писав поезії місцевим діалектом.

Однак Е. Русинко розглядає Духновичеві вагання щодо покладання на місцеві діалекти і його мрію прокласти дорогу „нормативній літературній русинській" мові. Урізноманітнюючи різні русинські погляди п'єси („основна мета п'єси „Добродітель..." — прищепити русинським глядачам авторове чуття довіри забезпеченням нової дефініції національного характеру"), вона оцінює п'єсу на задньому плані інших тогочасних праць як літературний твір дня. Якби відокремила два

спірні питання, накреслила б яснішу і переконливішу картину. В роботі про О. Духновича Е. Русинко не використовує, навіть не згадує українські посилання (за винятком одного) чи українські літературознавчі праці про нього.

Як перекладачка вона опинилась перед важким завданням. Треба було брати до уваги місце, період написання твору, так само, як і безліч діалектизмів у ньому. Саме при перекладі останніх вона в деяких випадках не збагнула їхнього значення: „ми гроши не треба“ не означає „нам не треба грошей“, але означає „мені не треба грошей“.

У праці трапляються і менш важливі випадки стилістично неправильного перекладу (напр.: „buy himself a drink“ — „купити собі напій“ — не означає те саме, що „have something to drink to“ — „напитися чогось“, зокрема якщо сина чоловіка якраз повісили!); в інших випадках, коли підібрано неправильний відмінок, значення відрізняється від оригіналу („дячку возмите и дайте их на Церков“ не означає кличну форму „Teacher, take it and give it to the church“, тільки давальний відмінок „Take it to the teacher and give it to the church“). Вибір перекладу словосполучення „Панотець“ як „Pan Father“ не був найкращим. Однак у п'єсі є кілька дуже добрих перекладів ідіоматичних зворотів, напр.: „healthy as a walnut“ — „здоровий, як горіх“ замінено на „sound as a bell“ — „гримучий, як дзвін“.

Любиця БАБОТА,
Лариса ОНИШКЕВИЧ

Дюра Латяк. Двацец пейц роки АРТ-РНТ „Дядя“ (1970—1995).— Нови Сад, 1995.— 256 с., іл.

Незаперечним є те, що театр репрезентує обширну ділянку культури. В період, коли він став уже літературним, його роль у духовному житті дедалі зростає. Театр у найрізноманітніших художньо-сценічних формах відображає дійсність і тим через засоби ідейного та естетичного виховання засвідчує напрями суспільного бачення і свідомости народу. Тут він показує насамперед ідеали і суперечності суспільства, а також його особливості розвитку, що тісно пов'язується з культурою узагалі. Водночас театр як окрема структурна одиниця у культурологічному процесі має властивість не обмежуватися власним середовищем і переступати національні кордони (ця риса характерна й іншим видам мистецтва). Велике його значення також як популяризатора і пропаґандиста мови свого народу тощо.

У всьому тому виняткова роль належить театрові, що працює не лише у власному, а й у чужомовному етнічному середовищі. Показовою під цим кутом зору є діяльність народного „руського“, або „руснацького“ театру в Юґославії (край Войводина), спочатку під назвою Аматорський руський театр, пізніше Руський народний театр „Дядя“. Першопочатки його діяльности сягають часу 70-річної давности, виділяються, однак, особливою активністю післявоєнні роки, зокрема останні 25 років. Історії цього театру за ці роки присвячена рецензована книжка Дюри Латяка.

Засновується театр у найгустіше заселеному бачванськими українцями (вони

спірні питання, накреслила б яснішу і переконливішу картину. В роботі про О. Духновича Е. Русинко не використовує, навіть не згадує українські посилання (за винятком одного) чи українські літературознавчі праці про нього.

Як перекладачка вона опинилась перед важким завданням. Треба було брати до уваги місце, період написання твору, так само, як і безліч діалектизмів у ньому. Саме при перекладі останніх вона в деяких випадках не збагнула їхнього значення: „ми гроши не треба" не означає „нам не треба грошей", але означає „мені не треба грошей".

У праці трапляються і менш важливі випадки стилістично неправильного перекладу (напр.: „buy himself a drink" — „купити собі напій" — не означає те саме, що „have something to drink to" — „напитися чогось", зокрема якщо сина чоловіка якраз повісили!); в інших випадках, коли підібрано неправильний відмінок, значення відрізняється від оригіналу („дячку возмите и дайте их на Церков" не означає кличну форму „Teacher, take it and give it to the church", тільки давальний відмінок „Take it to the teacher and give it to the church"). Вибір перекладу словосполучення „Панотець" як „Pan Father" не був найкращим. Однак у п'єсі є кілька дуже добрих перекладів ідіоматичних зворотів, напр.: „healthy as a walnut" — „здоровий, як горіх" замінено на „sound as a bell" — „гримучий, як дзвін".

Любиця БАБОТА,
Лариса ОНИШКЕВИЧ

Дюра Латяк. Двацец пейц роки АРТ-РНТ „Дядя" (1970—1995).— Нови Сад, 1995.— 256 с., іл.

Незаперечним є те, що театр репрезентує обширну ділянку культури. В період, коли він став уже літературним, його роль у духовному житті дедалі зростає. Театр у найрізноманітніших художньо-сценічних формах відображає дійсність і тим через засоби ідейного та естетичного виховання засвідчує напрями суспільного бачення і свідомости народу. Тут він показує насамперед ідеали і суперечності суспільства, а також його особливості розвитку, що тісно пов'язується з культурою узагалі. Водночас театр як окрема структурна одиниця у культурологічному процесі має властивість не обмежуватися власним середовищем і переступати національні кордони (ця риса характерна й іншим видам мистецтва). Велике його значення також як популяризатора і пропаґандиста мови свого народу тощо.

У всьому тому виняткова роль належить театрові, що працює не лише у власному, а й у чужомовному етнічному середовищі. Показовою під цим кутом зору є діяльність народного „руського", або „руснацького" театру в Юґославії (край Войводина), спочатку під назвою Аматорський руський театр, пізніше Руський народний театр „Дядя". Першопочатки його діяльности сягають часу 70-річної давности, виділяються, однак, особливою активністю післявоєнні роки, зокрема останні 25 років. Історії цього театру за ці роки присвячена рецензована книжка Дюри Латяка.

Засновується театр у найгустіше заселеному бачванськими українцями (вони

звуть себе звичайно „русіні" або „руснаці") реґіоні — селах Руському Керестурі, Коцурі, а також Новому Саді (там українці оселились у половині XVIII ст., прийшовши з Південно-Східної Пряшівщини та сучасного Закарпаття)[1]. Згодом вони частково переселяються у села Вербас (Вербаш), 1849, Дюрдьово, 1870, Ґосподінці, 1930, Нове Орахово, переносячи та розширюючи ареал свого традиційного побутування, мови (бачвансько-український діалект, опертий на давніх закарпатських діалектах української мови, нині із значною домішкою словакізмів і сербизмів) та культури взагалі на інші території (Хорватію). Із розвитком активної культурно-просвітньої діяльности цих русинів у другій половині XIX — початку XX ст. з'являється велике зацікавлення до пошуку і відновлення власної історії, фольклору (велику роль у тому відіграли Галичина, НТШ і особисто Володимир Гнатюк, якого тут називають „нашим В. Караджичем")[2], засновуються „Руське Народно-Просвітнє Дружество", „Союз Рускіх Школярох", з'являється власне красне письменство (поезія, проза М. Фейса, Д. Виная, М. Ковача, Є. Кочиша), власні часописи, розвивається образотворче й ужиткове мистецтво (Є. Кочиш, Ю. Колесар) і т. д. Не могло в цій ситуації стояти осторонь театральне мистецтво. Загальна сукупність умов і обставин культурно-освітнього і просвітнього піднесень створює ґрунт для появи власного театру.

Наперед скажемо, що дослідженнями з історії українського театру за кордоном (не лише в Юґославії, Словаччині та ін.) наша література небагата, тому саме книжка Д. Латяка про руський театр в українсько-руському конклаві в Юґославії викликає окреме зацікавлення. Її наукова та культурологічна вартість зростає через те, що книжка оперта на значному документальному матеріалі та, головне, створена очевидцем багатьох подій, пов'язаних із функціонуванням театру (Д. Латяк тривалий час був секретарем управи театру). В основу рецензованої праці лягли протоколи засідань Ради театру, різні розпорядчі документи та ухвали, листування, матеріали преси і т. д. За своєю насиченістю фактажем, обсягом і характером поставлених питань праця не має досі аналогів в історії цього театру, є безперечно найбільшим і найґрунтовнішим дослідженням. Тут треба відзначити й те, що порівняно з попередніми працями (це засвідчує насамперед використана література, с. 238—254), книжка вперше різнобічно розглядає організаційне та функціональне життя театру впродовж багатьох років, а також торкається таких питань, які ніколи не фіґурували в літературі, спростовуючи і доповнюючи різні факти. Про найвизначніших акторів і режисерів подані біографічні нариси. Загалом, працю Д. Латяка можна певною мірою прирівнювати до „енциклопедичного" видання, що різнобічно показує театр руської громади в Юґославії. Скажемо також, що автор, викладаючи його історію, не забуває інших аспектів культурно-освітнього і просвітнього життя руських мешканців цього краю.

Архітектоніка книжки характерна для цього типу театрознавчих досліджень: торкається історичного і сучасного аспектів функціонування театру і в тім розкриває різні етапи і сторони діяльности театру від його становлення як окремого культурного закладу в русинів Войводини і до нинішнього часу. Весь матеріал автор вмістив у шести розділах. Завершує книжку післяслово.

---

[1] Пор.: Гнатюк В. Руські оселі в Бачні (в полудневій Угорщині) // Записки НТШ.— Львів, 1898.— Т. XXII.— С. 1—58; Варґа Д. Кратки исторични препатрунок кніжовней творчосци у нашим народзе // Шветлосц.— 1952 (Руський Керестур).— Т. I/1; Горбач О. Бачка // Енциклопедія Українознавства.— Париж; Нью-Йорк, 1955.— С. 103—104.

[2] Володимир Гнатюк. Документи і матеріали (1871—1989).— Львів, 1998.— С. 424.

У І розділі висвітлено перші кроки театрального життя українців-русинів, яке сягає у 1926 р. Тоді силами мешканців с. Коцура була вперше поставлена версія Ванченкового твору „Запорозький скарб" за режисурою Петра Різнича (Дяді), у 1933 р. тим же режисером виставлялась п'єса Марка Кропивницького „Дай серцю волю, заведе в неволю" у с. Старому Вербаші. І хоч тоді театр працював не систематично, втім триває всі наступні роки. П. Різнич ставить різні твори. Крім того, у с. Коцурі отримували сценічне життя комедійні та драматичні твори режисерів Максиміліяна Буїли (1936—1941), Євгена Тимка (1934), Йосифа Торми (1936—1941), у с. Руському Керестурі — Михайла Ковача (1931—1941), Юрія Шерегія (1939), Іринея Тимко (1933—1943).

Новий етап розвитку театру почався після війни. Треба відзначити, що на той час театральне життя викликає у громадськости Войводини дуже широке зацікавлення: формується старша і молодша (дитяча) екіпа акторів-аматорів (остання гуртується навколо Першої руської гімназії у Руському Керестурі), значно розширюється репертуар вистав, будується окреме приміщення, а робота загалом спрямовується на створення руського театрального об'єднання з виокремленням його в самостійну театральну інституцію. Головою у ньому був Петро Різнич-Дядя при значному і безперечному сприянні майже всієї руської громадськости і „Руской матки". І тому на окрему увагу заслуговує праця Янка Виславського, Янка Будинського, Наді Сеґедийової, Янка Сеґедия-Пипу та ін. У 1950 р. Петро Різнич відкрив окремо в Руському Керестурі „Бабкарський театр", заснував окреме культурно-просвітнє товариство „Ґабор Костельник". Велике значення для розвитку театрально-просвітнього життя у Руському Керестурі мали постійні контакти з Українським народним театром у Пряшеві (Словаччина). Унаслідку успіхи театру стали досить помітними у краї. Це підтверджує низка оглядів театральних вистав, а також XI республіканський фестиваль, на якому АРТ-РНТ „Дядя" виборов у змаганні багатьох колективів друге місце. В тій ситуації режисери П. Різнич, Д. Папгаргай та інші продумують одну із засадничих передумов розвитку театру: вивести його з провінційности, аматорства та однобічности (хоч він далі звався аматорським), розширити його творчий потенціал, утверджуючи нові естетичні засади і напрями. Треба сказати, що в основі театральних постановок надалі лежав переважно класичний реалізм, а в безпосередньому сценічному донесенні вистав — вимога до правдивости. І це в багатьох випадках режисерам удалося.

Власне вже в 1969 р. починається реалізація різних заходів. Театр набирає дедалі стійкіших форм в організаційному і виконавському планах. Це торкнулося як навчального процесу, так і підготовки вистав. Велике значення надавалось заанґажуванню нових акторських сил. Ухвалою 1-го з'їзду Ради АРТ-РНТ „Дядя" відкрито дві сцени: у Руському Корестурі та Новому Саді. Тоді ж було офіційно запрошено і затверджено головним режисером театру П. Різнича-Дядю, устійнено репертуар для театрального сезону 1969/1970 рр. і прийнято перший статут театру, який задекларував основні організаційні засади театру як окремої культурно-просвітньої інституції і офіційно проголосив, що аматорська сцена показує своє сценічне мистецтво руською мовою.

У ІІ розділі розкрита праця театру за відповідними щорічними театральними сезонами. Сезон 1969/1970 рр. взагалі оцінений як перехідний і стабілізуючий в нових умовах розвитку творчого колективу і історії театру взагалі. За словами автора, саме з того часу він „дістав своє основне творче обличчя, яке затримав аж по сьогодні" (С. 55). Велику роль у перебудові й формуванні, а отже, й утвердженні театру нового зразка на цей час відіграли такі визначні діячі культурно-про-

світнього руху русинів у Войводині, як Симеон Сакач, Марія Виславська, Микола Скубан, Янко Павлович, Дюра Латяк, Витомир Рамач, Янко Олеяр, Любомир Рамач та ін. Більшість із них увійшла в перший склад управи театром (С. 95). Власне праця театру в театральному сезоні 1969/1970 рр. стала відправною точкою для визначення нижньої межі хронології книжки і написання історії театру, 1995 рік — час верхньої межі дослідження. Цей період і становить основний сюжет тексту дослідження Д. Латяка.

Розпочинає входити Д. Латяк у тему з хронологічного перегляду всіх вистав „АРТ-РНТ „Дядя". Подано, крім назви п'єси та її автора, час першої вистави, сцена, на якій виставляли твір (у Руському Керестурі чи Новому Саді), вказаний режисер, під керівництвом якого ставилася вистава, склад виконавців дійових осіб п'єси. Від 1970 до 1995 рр. АРТ-РНТ „Дядя" виставив у рамках старшої та дитячої груп театру понад 100 п'єс (С. 34—54). У списку твори Миколи Гоголя, Івана Франка, Антона Чехова, Бертольда Брехта, Гінтера Ґраса, Жоржа Фрейдо, Олексія Коломийця, Олександра Ананьєва, чимало сербських і угорських авторів. До списку внесено також інсценізації прозових творів. У 1991 р. „Аматорський руський театр" (АРТ) „Дядя" було перейменовано на „Руський народний театр" (РНТ) „Дядя".

Характерною особливістю праці (і це стосується усієї книжки) є її, як відзначалось, велика фактологічність. При аналізуванні її тексту створюється враження, що автор не обійшов жодного факту з життя театру. І це торкнулося не тільки репертуару та його виконавців, а й опису подій, пов'язаних із постановкою вистав під час кожного сезону (С. 55—89 і таблиці). Окремо автором обговорюється склад управи (керівництва) театром, усі прямі та допоміжні служби (поіменно) театру за 1971—1991 рр. (С. 95—106). Водночас Д. Латяк звертає увагу на фахове навчання акторів, яке не завжди було задовільним, на думку управи (С. 107), на функціонування окремої „драматичної студії" при АРТ „Дядя", у якій театральна молодь набиралась професійних знань (подано списки слухачів, програми навчань), в організації і функціонуванні якої належить велика заслуга Дюрі Папгаргаю.

III розділ книжки присвячено тим людям, які, за словами автора, „творили наш руський народний театр „Дядя". Цікава статистика: за 25 років у ньому в тій чи іншій формі працювало („залишило свій певний слід") близько 1000 осіб, з них лише 460 причетні до акторської діяльности, а близько 300 осіб — це люди, які „підготовляли" сцену, працювали переважно за кулісами — були суфлерами, сценографами, малярами, освітлювачами і т. д. Автор послідовно називає імена всіх ентузіастів, які були заанґажовані в житті театру в минулому і працюють сьогодні. Списки подані за таким порядком: режисери, актори — виконавці ролей, суфлери („шептачі"), асистенти режисерів, сценографи, оперативні співробітники (звичайно ведучі вистав), костюмери, гардеробники, музиканти, хореографи, звукоператори, освітлювачі, декоратори, малярі, майстри сцени, гримери, реквізитори, допоміжні робітники і т. д. Окремо виділені автором інсценізації творів в АРТ-РНТ „Дядя", перекладачі текстів театральних п'єс руською мовою (С. 124—143).

IV розділ — це найрізноманітніші відгуки та рецензії про театр і його діяльність із різних часописів, театральні огляди, оцінки. Серед них чимало статей та їх уривків про акторів і їхнє виконавське мистецтво. Особливе місце тут належить часописам „Дневник" і „Руске Слово". Окремо засвідчена співпраця театру АРТ-РНТ „Дядя" з театром Олександра Духновича з Пряшева і українською громадськістю Словаччини (С. 145—207).

Розділ V містить дев'ять коротких біографічних довідок про тих театральних діячів АРТ-РНТ „Дядя", які „жили за театр". Книжка вміщає біографічні нари-

си Янка Виславського (1919—1978), Якова Салака (1947—1994), Миколи Скубана (1932—1993), Янка Олеяра (1928—1994), Витомира Бодянєца (1932—1995), Драґена Колесара (1929—1995), Янка Павловича (1931—1995), Владислава Юґаса (1938—1993), Мирона Гайдука (1914—1993). Їхня діяльність у рамках культурно-освітнього та просвітнього руху русинів Войводини, зокрема в театральному житті, є значним внеском не лише в українську, а й сербську культуру Юґославії.

В історії АРТ-РНТ „Дядя", крім досягнень, пов'язаних переважно з подвижницькою діяльністю окремих особистостей, траплялися різні труднощі, бували хиби. Д. Латяк — прихильник об'єктивного бачення усіх сфер діяльности театру. На думку автора, на сучасному етапі, щоб зберегти для театру відповідний рівень, треба, „не зупиняючись ні на хвилину, прямувати до професійності". У тому повинні бути зацікавлені як театр, так і руська громадськість узагалі. Нині перед РНТ стоїть дилема: йти в ногу з часом і розвиватися у напрямі постійного і різноманітного вдосконалення, чи повертатися до аматорства і дилетантизму. На аматорських засадах сьогодні не тільки не можна зробити якогось поступу, а й втримати те, чого досягнуто. У цьому контексті виникає питання про майбутнє театру і однозначність думки щодо нього „руської народности в Юґославії" (С. 16).

Втім, Д. Латяк не бачить ніякого поліпшення для розвитку театру в заходах щодо змін статуту (театр, до речі, за якихось 25 років має п'ять статутів). З появою нових варіантів статутів проглядається лише вдосконалення у сфері керівних структур, а не діяльности самого театру як такого, при тому „зменшується участь активних театральних діячів у керівництві театром", приходять особи, які „цікавляться" театром тільки як підприємством, заодно розширюється залога оплачуваних функціонерів і т. д. (С. 94). З перейменуванням театру з АРТ на РНТ якісно театр не піднявся. Останнє спричинило лише появу різних „надструктур", що неоднозначно оцінює громадськість. Звертає увагу Д. Латяк і на різні колізії, пов'язані з формуванням репертуару, неприйняття різних ініціатив, запропонованих колективом акторів, розподілом засобів (С. 236). На думку автора, незадовільною є праця режисерів з акторами, відсутня повноцінна школа акторського мистецтва і т. д.

Видання закінчується післясловом та досить великою добіркою знімків із багатьох вистав, фотографій акторів театру різних років. Читаючи згадані критичні чи напівкритичні уваги автора, можна було б їх доповнити новими... Та, мабуть, ми ніколи краще того не зробимо, як це зробив автор. Книжка знайде вдячного читача у світі. Основним її досягненням, як згадувалося, є об'єктивний, опертий на величезний фактологічний матеріал, виклад історії АРТ-РНТ „Дядя" з його здобутками і проблемами. А загалом монографія вагомо заповнює велику прогалину в дослідженнях театрального мистецтва поза територією України за міжвоєнний і, зокрема, післявоєнний період.

Олег КУПЧИНСЬКИЙ

Ірина Волицька. Театральна юність Леся Курбаса. (Проблеми формування творчої особистості).— Львів, 1995.— 152 с.

Протягом останнього десятиліття ми є свідками зрослого інтересу нашої театральної громадськости до видатної особистости — Леся Курбаса. Це не випадково: адже до кінця 80-х років у колишньому Радянському Союзі на ньому висіло „тавро" формаліста і, що здавалось іще гіршим — українського, до того ж буржуазного, націоналіста. Досліджувати життя і творчість Л. Курбаса на Україні було виявом громадянської мужности. Тому не випадково про Курбаса за тридцять п'ять років після його формальної реабілітації було написано й видано так мало літератури. А те, що публікувалося наприкінці 50-х — на початку 60-х і протягом 70-х — першої половини 80-х років, створювало навколо імени Л. Курбаса породжену в партійних і кадебістських кабінетах (не без запопадливої участи тогочасних театрознавців старшого покоління М. Йосипенка та інших) офіційну неґативну думку, яка відстрашувала театрознавців молодшого покоління. На хвилі „хрущовської відлиги", яка вже йшла на спад наприкінці 60-х років, зусиллями видатного українського театрального діяча Василя Василька при підтримці тодішнього головного редактора видавництва „Мистецтво" Олега Микитенка вдалося видати збірник „Лесь Курбас. Спогади сучасників" (К., 1969), а за підтримкою М. Бажана і Л. Новиченка у видавництві „Радянський письменник" вийшла монографія Наталі Кузякіної „П'єси Миколи Куліша" (К., 1970), в якій багато уваги приділено режисерській творчості Л. Курбаса у зв'язку зі сценічним втіленням п'єс М. Куліша. Останньою ластівкою була книжка Г. Довбищенко і М. Лабінського „Поема народного гніву: До 50-річчя сценічного втілення „Гайдамаків" Т. Шевченка" (К., 1972) — про знамениту постановку Л. Курбаса 1919 року. Після цього наступила „ера" В. Щербицького — В. Маланчука, продиктована „сірим кардиналом" з Москви М. Сусловим, під час якої ім'я Л. Курбаса майже не згадувалось аж до його 100-річного ювілею (лютий 1887 р.), який припав уже на період суспільного зрушення в СРСР під назвою „перебудова". У той „мертвий сезон" для імені Курбаса на Україні про нього дбали хіба що вигнанці з України — Лесь Танюк і Неллі Корнієнко у Москві та Наталя Кузякіна в Ленінграді, а в Києві фанатично збирали, хоч дуже мало публікували, матеріал про Л. Курбаса Р. Скалій і М. Лабінський, у Тернополі — П. Медведик. Тим часом у західній діаспорі з'явилися „Спомини" Й. Гірняка (Нью-Йорк, 1982) і монографія В. Ревуцького „Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська" (Нью-Йорк, 1985), у яких ішлося про життя і творчість Л. Курбаса. З 1987 р., коли загострилася увага до Л. Курбаса, з'явився ряд значних досліджень, які перелічені І. Волицькою в рецензованій книжці. Але основна увага всіх була зосереджена на основних віхах діяльности режисера Л. Курбаса (Молодий театр — „Березіль"), тоді як початковий, „дорежисерський" період становлення мистецької особистости Л. Курбаса фактично, залишався недослідженим. Наші знання про дитячий вік і юність Л. Курбаса, а також про перші його кроки на сцені обмежувались тим, що було викладено в спогадах близького друга Курбаса — гімназиста Томи Водяного та артистки Ганни Юрчакової, опублікованих у згаданому збірнику спогадів 1969 року. Потім Р. Скалій установила точну дату і місце народження, а ще згодом — дату і місце його загибелі, що було справжнім відкриттям. Але повноти уявлення про період навчання Л. Курбаса у Віденському та Львівському університетах у 1907—1910 рр. не було, як не було, що особливо важливо, повноти уявлення про

його глядацький досвід з тих років, про те, з якими сценічними явищами він знайомився, які театральні ідеї засвоював, не було справжнього уявлення про ту значну культурно-театральну базу, яку напрацював Л. Курбас за молодих літ і на якій здійснював згодом свою реформаторську діяльність в українському театрі. Усвідомлення того, що Л. Курбас як митець може бути глибше зрозумілий тільки в широкому контексті тих тенденцій і пошуків у театральному мистецтві, які супроводжували його творче становлення і духовне змужніння, стало, очевидно, основним стимулом для обрання теми кандидатської дисертації львів'янкою Іриною Волицькою під науковим керівництвом доктора мистецтвознавства, професора тодішнього Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії імені М. К. Черкасова Наталі Кузякіної. Захист дисертації відбувся уже в Санкт-Петербурзі 1992 року, під час якого автор цих рядків мав приємність виступити другим офіційним опонентом. На основі дисертації „Проблеми формування творчої особистості режисера Леся Курбаса" і з'явилася рецензована книжка І. Волицької. Задум дисертації, а отже й книжки, виник, мабуть, і від полемічного прагнення молодої дослідниці довести, що відлік творчої діяльности Л. Курбаса слід вести з акторської його творчости, як правильно відзначали й інші дослідники, одначе не з київського періоду (починаючи з 1916 року в Театрі М. Садовського), а з 1912—1914 рр., коли Л. Курбас працював в українському театрі Товариства „Руська бесіда". Але авторка і цим не обмежилася: вона пішла ще глибше, маючи на меті вивчити глядацькі враження Л. Курбаса в період його навчання у Віденському (1907—1908) і Львівському (1908—1910) університетах, його участь в українських аматорських виставах, у діяльності такого унікального явища в історії не тільки українського, а й світового театру, як „Гуцульський театр", керований Гнатом Хоткевичем. Для усього того авторці довелося підняти не тільки українську, а й австрійську німецькомовну і польську пресу тих років, архівні джерела, доступні їй наукові праці про австрійський і польський театри. Про це свідчить матеріал, викладений уже в першому розділі „Лесь Курбас і театральний Відень початку XX століття", в якому висвітлена культурно-театральна ситуація періоду навчання Л. Курбаса у Відні. Українського студента, що народився і виріс у театральній родині Степана і Ванди Яновичів — відомих акторів українського театру Товариства „Руська бесіда", цікавили всі явища різноманітного театрального життя Відня, але допитливий розум Л. Курбаса був спрямований передусім на тенденції активного оновлення сценічного мистецтва — процесу, що охопив усі європейські театри, в тому числі й австрійський. Проаналізувавши репертуар віденських театрів, авторка дійшла обґрунтованого висновку, що в центрі уваги Л. Курбаса як глядача мала перебувати імператорська сцена — Бургтеатр, тодішня твердиня сценічного академізму, яка, однак, не уникла нових мистецьких подувів і широко відчинила двері для нової європейської драми у творах Г. Ібсена і Ґ. Гавптмана. У книжці І. Волицької міститься просторий коментар до пізніших тверджень самого Л. Курбаса про те, що він часто бачив на сцені в різних ролях провідного актора Бургтеатру, видатного майстра німецької сцени Йозефа Кайнца. Тут факти і з поточної театральної критики у віденських періодичних виданнях за 1907—1908 рр., і з театрознавчої літератури, присвяченої творчості Й. Кайнца, передусім німецькомовної. Проаналізований матеріал дає авторці підставу зробити висновок, що Кайнц був одним з перших майстрів європейського театру, чиї творчі принципи значною мірою формували майбутнє переконання Л. Курбаса в тім, що театр завжди потребує деякого підкреслення, своєрідних котурів, що актор повинен оволодівати пластичною культурою до такої міри, щоб думки і почуття виявлялися в русі, жесті; що в театрі треба поставити на належну висоту культуру слова і зву-

ку, замінити побутову психологічну мову театральною. Одне слово, саме Кайнц, як вважає І. Волицька, мав вирішальний вплив на розвиток естетичних смаків майбутнього реформатора української сцени.

Але, з'ясовується, ще більший інтерес виявляв Л. Курбас до вистав „другої сцени" австрійської столиці — Німецького народного театру, і саме ця сцена, на думку І. Волицької, збудила зацікавлення Л. Курбаса драматургією австрійців М. Гальбе і особливо Ф. Ведекінда. З'ясовується, чому саме Ф. Ведекінда Л. Курбас згодом назве серед тих, чий вплив позначився на пошуках Молодого театру. Виявляє авторка спостережливість і тоді, коли пов'язує факт наявности серед останків особистої бібліотеки Курбаса, що зберігаються тепер у Тернопільському краєзнавчому музеї, книжки німецького критика Юліуса Баба „Шлях до драми" (1906), у якій багато уваги приділено творчості Ф. Ведекінда, з фактами безпосереднього сприйняття вистав за п'єсами Ф. Ведекінда в Німецькому народному театрі. Тепер з'ясувалося, де закорінено інтерес Курбаса до німецької експресіоністської драми і звідки виникла його зацікавленість п'єсою М. Гальбе „Юність", яку Л. Курбас переклав українською мовою і поставив у Молодому театрі.

Переконливим є висновок авторки про те, що Л. Курбас міг почерпнути багато корисного і з віденського народного видовища — фолькспітюка, репрезентованого комедіями австрійського драматурга Й. Нестроя.

Не проминула авторка і гастрольних виступів у Відні (в період перебування там Курбаса) видатних європейських знаменитостей: італійської актриси Елеонори Дузе і французького трагедійного актора Ж. Муне-Сюллі — репрезентантів нової естетичної орієнтації в акторському мистецтві.

Підсумовуючи розповідь про віденський період стосунків Л. Курбаса з театром, І. Волицька відзначає: „У Відні Лесь Курбас мав змогу зіткнутися з різноманітними явищами сценічного мистецтва. Звичайно ж, не все він неодмінно повинен був бачити, про багато речей міг дізнатися з преси, яку постійно читав. Важливіше інше. Попри все розмаїття віденського театрального життя, попри всю несхожість таких майстрів, як Кайнц і Жірарді, Дузе і Муне-Сюллі, мистецтво цих акторів відбивало пошуки, знайомство з якими у Курбаса в тій чи іншій формі відбулося. А пошуки ці свідчили про активне переосмислення усталених за минуле десятиліття стереотипів сценічного мистецтва. Те, що великі актори, визнані кумири Європи, руйнували раніше створене ними заради відкриття „нових перспектив", виражало істотні риси часу. Не стабільність знайденого, а потребу змін сприймає Курбас у ці роки. Сприймає він і загальну спрямованість еволюції театрального мистецтва — відмову від життєнаслідування і побутописання на сцені, тяжіння до одухотворености сценічної реальности, її поетичного перетворення. Віденський досвід чимало мусив посприяти майбутньому категоричному неприйняттю Курбасом побутового напряму в театрі, тої, за його словами, „убійчої життєвості, що нівелює творчу індивідуальність, позбавляє її питомих театральних засобів виразності, без яких мистецтво театру перестає бути власне мистецтвом" (С. 48).

Другий розділ — „Львів. Початок театральної діяльності" — містить окремі параграфи: „Лесь Курбас і польський театр", „В театрі „Сокола", „Університет. Український студентський союз" і „Гуцульський театр Гната Хоткевича".

Питання „Лесь Курбас і польський театр" досі було однією з „білих плям" в курбасознавстві. І цю пляму заповнює І. Волицька. Вона використовує праці польських театрознавців, які дають загальну характеристику польського театрального процесу у Львові на початку XX ст. і конкретно в 1908—1909 рр., коли Л. Курбас учився у Львівському університеті. У Львові він так само, як у Відні, продов-

жував вивчати театральне мистецтво, відвідуючи вистави аж чотирьох труп міського театру — драматичної, оперної, оперетковоі і балетної під загальним керівництвом Л. Геллера (1906—1918 рр.) і особливо захоплюючись високою постановочною культурою Т. Павліковського, колишнього керівника цього театру в 1900—1906 рр., якого запрошували згодом на окремі постановки у Львівському міському (польському) театрі. Т. Павліковський дбав про художню цілісність вистави, єдність її компонентів, своєю творчою програмою він декларував широту різних естетичних систем, зокрема принципи новітньої концепції експресіонізму в театрі. У зв'язку з цим поглиблюється інтерес Л. Курбаса до творчої практики великого реформатора театру — німецького режисера М. Рейнгардта, на вистави якого Л. Курбас їздив зі Львова до Відня. Так само в цей час він захоплюється театральними ідеями англійського реформатора театру Г. Крега, з його постулатом лінії в акторському мистецтві і актора-надмаріонетки, тобто з ідеями режисера, який мав рішучий вплив на видатного польського режисера-реформатора С. Виспянського. Одне слово, І. Волицька переконливо стверджує: „Концепція театру з установкою на відтворення дійсності у життєподібних буденних формах разюче не відповідала художньому мисленню тих років, яке прагнуло до метафоричного, поетичного перетворення матеріалу дійсності“ (С. 63).

Такою самою старанністю в освітленні фактів з тогочасної львівської української преси позначені сторінки параграфа, який характеризує аматорський період (1909—1910 рр.) сценічної діяльности Л. Курбаса, а саме у гуртку спортивного товариства „Сокіл“ у Львові, керованому О. Утриском (при цій нагоді покаюсь, що як автор розділів про театр на західноукраїнських землях у першому томі нарисів „Український драматичний театр“ (К., 1967, с. 435) хибно назвав Л. Курбаса режисером цього театру, тим часом, як він був там тільки актором).

Так само акцентує увагу І. Волицька і на участі Л. Курбаса в аматорському гуртку при Українському студентському союзі у Львові, в якому Л. Курбас виступав як актор, але й тут же розпочав свою режисерську діяльність. Але ще більш цікаво, спираючись на доступні факти з преси й архівів, І. Волицька висвітлює діяльність Л. Курбаса як співрежисера і адміністратора в „Гуцульському театрі“, очолюваному Г. Хоткевичем, а саме в 1912 р.

Та все це були тільки проби власних акторських, режисерських і організаторських сил Л. Курбаса перед стартом у великий, професіональний театр.

Третій розділ книжки — „Лесь Курбас — актор театру товариства „Руська бесіда“ — основний у книжці. Авторка лаконічно, але дуже точно схарактеризувала загальну ситуацію в цьому театрі на початку XX ст., зокрема в 1912—1914 рр., коли там працював Л. Курбас. Щодо ролей, зіграних Л. Курбасом, то авторка опрацювала майже весь доступний матеріал з поточної театральної критики на сторінках періодичної преси та з поквартальних або піврічних інспекційних звітів про діяльність театру, що зберігаються нині в Центральному державному історичному архіві України у Львові, а також зі спогадів сучасників. Проаналізований матеріал дав підстави для висновку, що Л. Курбас у дволітньому періоді роботи в українському театрі товариства „Руська бесіда“ посів місце провідного актора, що його було визнано найяскравішим, найталановитішим актором цього театру, що саме в цьому театрі „сформувалися основні риси його акторської індивідуальности, виробилася власна техніка, визначилася своя особиста тема. Тут він виростає як виконавець різносторонній, що поєднує у собі яскравий хист „героя-коханця“ з талантом характерного актора і тонким відчуттям жанрового розмаїття. Спочатку він спирається на базу української народної драми, оволодіваючи основами українського класичного стилю. І тут, що найважливіше, Курбас одразу починає виді-

лятися серед своїх колеґ не тільки інтеліґентністю виконання, а й новим поглядом на традиційні образи. В героях української класики його найменше цікавлять їх побутові і соціальні характеристики, уся увага актора зосереджується на проникненні в їх внутрішній світ, душевні властивості. Він бачить їх немовби крізь призму відкриттів сучасної літератури, психологічно поглиблює характери" (С. 141).

Робить І. Волицька висновок і про те, що курбасівські сценічні образи в театрі „Руської бесіди" „мають романтичний відблиск" (С. 141), що в цьому театрі остаточно визріває ідея Курбаса створити новий, свій театр, заснований на інших творчих принципах, що цю свою реформаторську ідею Курбас почав здійснювати у київський період своєї театральної діяльности.

Своїм дослідженням І. Волицька довела, як це вона відзначила у висновках, що Курбас прийшов у режисуру через майстерність актора, що його акторське мистецтво „втілило сам **процес** зміни епох в українському театрі", що, з'явившись у Києві, в театрі М. Садовського 1916 року, він постав перед сучасниками актором нового типу, що він приніс в український театр не знаний цьому театрові психологізм, але психологізм особливого, непобутового ґатунку, явлений у театрально загострених формах, що він „був першим українським режисером, який безпосередньо зіткнувся з театральною Європою, сприйняв її естетичні пошуки і відкриття, її ідеї оновлення сценічного мистецтва", що творча своєрідність Курбаса як режисера робить його „помітною фіґурою серед новаторів європейської сцени XX століття" (С. 144).

Своїм дослідженням І. Волицька зробила значний внесок у підтвердження останньої тези, і, будемо сподіватися, що завдяки таким скрупульозним, переконливим, глибоким дослідженням саме до такого висновку дійде загальноєвропейська театральна думка, оскільки, будьмо справедливі, повоєнна Європа, яка знала великих реформаторів театру в багатьох країнах, з-поміж росіян виділяла К. Станіславського, М. Євреїнова, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Є. Вахтангова, з-поміж поляків — С. Виспянського, Ю. Остерву, Л. Шіллера, на жаль, не знала імени Л. Курбаса, що засвідчено хоча б польським автором Казимиром Брауном у монографії „Велика реформа театру в Європі" (Варшава, 1984), у якій ім'я Л. Курбаса не згадано жодного разу. Чи це можна пояснити тільки упередженим ставленням автора до Курбаса як представника української культури? А хто назве праці інших, західноєвропейських дослідників цієї проблеми, де Курбаса поіменовано? Можна тільки сподіватися, що зрушення відбулися у ставленні Заходу до Курбаса за роки нашої незалежности, коли загострилася увага до проблем нашої національної культури, та ще й завдяки зусиллям самих українських театрознавців, які багато зробили, і серед них сама І. Волицька, для популяризації імени Л. Курбаса як в Україні, так і за кордоном. Сподіваймося, що майбутнє поставить ім'я Л. Курбаса на належний йому п'єдестал у пантеоні найбільших діячів світового театру.

Книжка І. Волицької після її прочитання залишає відчуття радости в душі. Написана талановито, яскраво, розкуто, на широкому диханні, зі знанням конкретних фактів, які спираються на тривкий загальнокультурний контекст, ця праця засвідчує, що в українське театрознавство прийшов високопрофесіональний театрознавець, здатний розв'язувати найскладніші проблеми історії українського театру, яка чекає саме на таких працівників.

Перефразовуючи вжите І. Франком народне прислів'я, „кажемо за вовка, скажімо й на вовка". Є у праці І. Волицької ряд слабких місць. На мій погляд, перший розділ слід було назвати не „Лесь Курбас і театральний Відень початку XX

століття", а якось інакше, причому покласти в основу цього розділу перший параграф згаданого надрукованого першого розділу („Родинний осередок"), до речі, слід було б доповнити викладений тут матеріал конкретними характеристиками театру товариства „Руська бесіда", який підліток і юнак Лесь Курбас як член акторської сім'ї, знав ізсередини, з пелюшок. Коли авторка говорить про роль міста Тернополя, де Курбас учився у гімназії, у розвитку театрального мислення Л. Курбаса, то замало сказати, що тут діяли аматорські гуртки і творче життя міста пожвавлювалося частими гастролями театру товариства „Руська бесіда" (С. 18). Слід було б схарактеризувати той репертуар, з яким згаданий театр виступав у Тернополі у жовтні—листопаді 1900 р., квітні—травні 1903 р., квітні—травні 1905 р., у травні 1906 р., тобто тоді, коли тут навчався Л. Курбас. Це побажання я висловлював як опонент на захист дисертації І. Волицької, але авторка не вважала за потрібне з ним порахуватися. Шкода! Бо тепер створюється враження, що авторка ігнорує досвід національного театру як серйозний фактор становлення театрального мислення Л. Курбаса. Можливо, що юнак Л. Курбас ще не мав реформаторських ідей, які б одразу відвернули його від „відсталого" українського театру.

Не виявила свого ставлення І. Волицька до єдиного у своєму роді свідчення Й. Гірняка в його „Споминах" (Нью-Йорк, 1982, с. 17), що Л. Курбас виступав у заголовній ролі вистави „Антон Ревізорчук" під час виступів Гуцульського театру в Тернополі 1912 року. Це ж цікаво, як професіональний актор вписався в ансамбль неосвічених гуцулів-аматорів, що виявляли самих себе за законами фольклорно-етнографічного театру.

Кажучи про народження у Курбаса ідеї створення у 1914 році нового театру, який би засновувався на інших творчих принципах, авторка цитує відомого листа, посланого Л. Курбасом Катерині Лучицькій. Цей намір слід було б підтвердити ще й іншими фактами, скажімо, повідомленням газети „Діло" про спробу вийти з театру товариства „Руська бесіда" групи акторів на чолі з Л. Курбасом, а також спогадами Г. Юри, який був членом цієї групи (Юра Гнат. Моє життя.— К., 1987.— С. 39—40).

Було б логічно, про що я теж говорив на захисті дисертації, продовжити розмову про творчу діяльність Л. Курбаса після розпаду театру товариства „Руська бесіда" на початку Першої світової війни, коли йому довелося з частини акторів, які опинилися на території Галичини, окупованій російською армією, заснувати „Тернопільські театральні вечори". Авторка ж і в книжці обмежилася глухими фразами: „Проте, створивши в 1915 році в Тернополі театр під назвою „Тернопільські театральні вечори", Курбас змушений був удовольнятися поки що саме старим етнографічним репертуаром. Воєнні умови не сприяли творчості і не дали змоги режисерові в той час втілити свої високі задуми" (С. 142).

Так, тих задумів, які були втілені в Молодому театрі у Києві, змоги здійснити не було, але ж було створено дуже цікавий театр, зі свіжим репертуаром, зі старими і новими акторами. Якщо такої низької думки авторка про цей театр, то навіщо було книжку так широко ілюструвати афішами і програмками саме цього театру? У читача залишається відчуття чогось недомовленого, недокінченого. А логічно було завершити галицький, докиївський період діяльности Курбаса характеристикою „Тернопільських театральних вечорів" саме того періоду, коли ними керував Курбас (до весни 1916 року).

Характеризуючи обличчя театру „Руська бесіда", зокрема, висловлюючи думки про переваги галицької сцени перед наддніпрянською щодо репертуару, а також про виплекання тут актора дещо іншого типу порівняно з актором театру ко-

рифеїв, актора, технічно більш розвиненого і оснащеного, який повинен був уміти все — грати в трагедії, комедії і психологічній драмі, співати в опері і танцювати в опереті, завдяки чому найталановитіші розвивали свої артистичні дані, вчилися сценічної вправности, ритму, руху, форми і часто досягали блискучої акторської майстерности, яка передбачала і глибину внутрішнього проникнення в образ, і зовнішню виразність цього образу, І. Волицька не зазначає, що ці думки уперше висловив К. Буревій у нарисі „Амвросій Бучма" (Харків, 1933), а згодом і сам А. Бучма у своїй автобіографії та окремих статтях (Бучма А. З глибин душі.— К., 1956).

Авторка інформує про таке: „Відомо, що у Відні він (Курбас.— *Р. П.*) відвідував також драматичну школу. Однак через відсутність документів важко сказати, що вона собою представляла і як проходило там навчання" (С. 20). Відомо ж, що основна, державна драматична школа у Відні існувала при музичній академії. Якби докласти зусиль, то в архіві цієї академії можна б розшукати всі необхідні документи.

Трапляються у книжці цілком конкретні помилки. Авторка, мабуть, підсвідомо оперує застарілим, із арсеналу радянської термінології, поняттям „переджовтневої доби" (С. 37), а під „сучасним літературознавством" розуміє праці, видані у 1968 році (С. 130).

Цитуючи театрально-критичні статті І. Франка і М. Вороного, авторка у першому випадку називає І. Франка письменником (с. 16, 95), а в другому — М. Вороного — поетом (С. 135), хоч обидва вони були відомі ще й як театральні критики і вчені-театрознавці.

Якщо в заголовку третього розділу, як і в деяких інших контекстах, фіґурує визначення „театр товариства „Руська бесіда", то в більшості випадків авторка орудує побутовим висловом „актор „Руської бесіди", „жіночий склад „Руської бесіди" на зразок „театр Заньковецької", „театр Франка" (замість „театр ім. Заньковецької" і т. д.), а в науковій праці це неприпустимо, тим більше, що назва „Руська бесіда" стосувалася не самого театру, а товариства, яке ним опікувалося.

П'єса Ґ. Гавптмана „Ганнеле" йшла в українському перекладі під назвою „Ганнуся", але в книжці фіґурує тільки „Ганнеле", без застереження щодо назви вистави (С. 93, 123); опера Ж. Оффенбаха „Оповісті Гофмана" (під такою назвою вона йшла в театрі товариства „Руська бесіда", але авторці миліша калька з російської: „Казки Гофмана" (С. 93).

Інша п'єса Ґ. Гавптмана відома в українському перекладі під назвою „Затоплений дзвін", авторка ж подає „Затонулий дзвін" (С. 23).

Польський актор Юзеф Венгжин названий Йозефом (С. 128), що не відображає польського звучання цього імени.

Трапляється плутанина з іншими іменами і прізвищами: прізвище Шекерик-Доників у давальному відмінку має бути: Шекерику-Доникову, а не „Шекерику-Доникові" (С. 80); треба писати ім'я Корнило Заклинський, як він сам себе писав, а не Корнилій, як у книжці (С. 80, 83 та ін.). Ім'я австрійського актора Александра Жірарді подано через українську форму „Олександр" (С. 39). Прізвище хорватського драматурга І. Войновича треба писати через „й", як він себе сам писав („j"), а не „Воінович" (С. 111). Добре, що прізвище Рейнгардт авторка пише правильно (не „Рейнхардт"!), але чому ім'я Гедвіг подається як „Хедвіг" (С. 30)? Чому „Росмересхольм" (С. 44), а не „Росмерсгольм"?

Через недогляд ініціал Петра Карманського подано через „І" (С. 129). Перекручено назву села Красноїлів, бо надруковано: „в Красноіллі" (С. 76, 79).

Слід було б відмовитись від радянської уніфікації імени Тома з нібито літера-

турним Хомою. Хтось був Хома, особливо на Східній Україні, а в Галичині вживався західноєвропейський варіант Тома (Ярослав Томович Геляс не переробляв імени свого батька на Хому!), як-от ім'я Водяного, Курбасового друга і, до речі, письменника, якого в повоєнні часи з „легкої" руки редакторів видавництва „Мистецтво" записали Хомою, і це повторює наша шановна авторка (С. 19, 68 та ін.).

Книжка І. Волицької написана дуже гарною літературною мовою, синонімічно багатою, образною. Тим прикріше зустрічати окремі синтаксичні помилки (то кома зайва, то кома відсутня, як-от при дієприслівникових зворотах, вставних словах, підрядних реченнях тощо). Або ж: „по-суті" (С. 89), а треба: по суті; „покищо" (С. 112), а треба: поки що. На жаль, трапляються русизми типу „оточуючою дійсністю" (С. 27), а треба б: навколишня дійсність; „нехтуючого" (С. 42), а треба б: який нехтує; „суттєво" (С. 62), а треба б: істотно, хоч радянські словники „узаконили" цю кальку з російської („существенно"); така сама калька „протиріччя" (С. 11, 28), а треба б: суперечність; „приймали участь" (С. 64), а треба б: брали участь; „заурядна" (С. 118), „провіщаючого" (С. 143); „обтяжуючих обставин" (С. 74); про себе авторка каже по-російськи: „Автор висловлює..." (С. 70); „датський" (С. 68), а треба: данський, „звучащого слова", а треба б: „слово, яке звучить чи лунає" (С. 141), „бродячого", а слід: мандрівного (С. 16); „складали" (С. 142), а треба: становили.

Не дбає авторка про українські форми в давальному відмінкові: пише часто „Лесю Курбасу" замість потрібного: Лесеві Курбасові або ж хоча б унормованого радянським правописом половинчастого „Лесеві Курбасу" (та й в інших випадках). Не дбає авторка про закон евфонічності української мови, пишучи: „залишив вчений" (треба б: „залишив учений") тощо.

Нема порядку і в спискові літератури. Там, зокрема, неправильно розшифровано криптонім „І. Д." (як „Гордій Г."). Насправді криптонім походить від псевдоніма „Іван Діброва", яким підписувався буковинець Гаврило Гордий (не „Гордій"!), але увійшов він у літературу як письменник Іван Діброва, а не Г. Гордий (як Марко Черемшина, а не Іван Семанюк!).

Трапляються у книжці друкарські помилки, особливо в іноземних написаннях слів у назвах публікацій, зокрема в польських. Або ж: „російський критик п. Марков (С. 137), а треба: „...П[авло] Марков".

Купюри в цитатах позначені трьома крапками, але, на жаль, переважно без квадратних дужок, як це робиться в науковій літературі.

Не зайвим був би й покажчик імен.

Зазначені хиби, звичайно, знижують загальну культуру видання, але ніяк не впливають на високий науковий рівень самого дослідження, яке є значним здобутком українського театрознавства і свідчить про неабиякі можливості авторки.

Ростислав ПИЛИПЧУК

Романна Затварська. Три пори року.— Коломия: Вік, 1996.— 76 с., іл.; Корифеї галицьких театрів.— Коломия: Вік, 1997.— 88 с., іл.; Я приходитиму, коли мене вже не буде...— Коломия, 1998.— 92 с., іл.

150-річний ювілей перших у Галичині театральних вистав Івана Озаркевича дуже святково відзначила Коломия восени 1998 року. Відбулася дводенна науково всеукраїнська конференція з участю театрознавців та акторів-ветеранів із Києва, Одеси, Львова, Тернополя, Чернівців, Івано-Франківська, Дрогобича, Коломиї та гостей з Канади, США. З цієї нагоди в Музеї історії Коломиї відкрито нову експозицію театрального життя Прикарпаття за півтора століття. Промовами, панахидами і квітами вшановано на цвинтарі могили Івана Озаркевича, майстрів сцени Іванни та Івана Біберовичів, Миколи Бенцаля, Василя Симчича...

На будинку театру відкрито пам'ятну таблицю І. Озаркевичу, місцевий драматичний театр показав виставу „Земля" за повістю О. Кобилянської та музично-вокальний концерт із виступами-спогадами ветеранів коломийської сцени та гостей. Це було урочисте й велелюдне свято всього Прикарпаття.

Схвильовано сприйняли присутні спогади першої у Коломийському театрі заслуженої артистки України, талановитої майстрині сцени й чудової людини, нині 78-річної Оксани Затварської.

До цих урочистостей додалась ще одна важлива культурна подія: донька Оксани Затварської, викладач Івано-Франківської музичної школи № 2 Романна Затварська піднесла учасникам конференції три книжки, три авторські театральні портрети, які за останні 1996—1998 роки надруковані в Коломиї. Це книжки „Три пори року" — про артистку О. Затварську (1996), „Корифеї галицьких театрів" — про Миколу Бенцаля і Олену Бенцалеву-Карп'як (1997) і „Я приходитиму, коли мене вже не буде..." — про актора й режисера Коломийського театру та кіно Василя Симчича (1998).

Книжки Р. Затварської містять широку інформацію культурного життя Прикарпаття, добре ілюстровані. Зроблені ці нариси за короткий час (1996—1998) і вимагали чималих зусиль у пошуках коштів, до яких додані власні заощадження для друку — це творчий героїзм автора. Думаємо: яка була б велика втрата для історії театральної культури, якби ці видання не побачили світ, бо ніхто інший не зміг би це так добре зробити.

Книжки Романни Затварської про митців Оксану Затварську, Василя Симчича, сімейство Миколи й Олени Бенцалів написані на основі багатющих матеріалів із посиланням (як посторінково, так в кінці книжок) на джерела — рецензії і статті про вистави, нариси про акторів у пресі Прикарпаття та міст гастролей театру в Росії, Башкирії, Україні. Використано автобіографії, спогади та щоденники О. Затварської, В. Симчича, їхні домашні архіви, спогади колишнього режисера Коломийського театру Д. Пихтіна; спогади та матеріали Олени Бенцаль про чоловіка, про її працю в американській діаспорі тощо. Авторка нарисів уміло скористалася двотомником „Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва" (Нью-Йорк, Торонто, т. 1, 2, 1975, 1992 рр.), в якому є документальні статті і спогади багатьох акторів про працю сімейства Бенцалів у Театрі І. Тобілевича, у Львівському оперному театрі (1941—1944), цінний „Щоденник" актора Р. Тимчука — живу хронологію Театру ім. І. Тобілевича: його гастролі, прем'єри, працю акторів, режисерів, диригентів, художників (за 1933—1936 роки). З юних літ Романна Затварська, донька артистів, була постійним глядачем прем'єр театрів Ко-

ломиї та Станіслава, свідком багатьох подій, цікавих розмов, світлих днів успіхів і гонінь на театр заідеологізованих недругів. Усе це дало їй можливість цікаво й правдиво описати театральне життя Прикарпаття з 1929 року, а частково й досі. Саме в цьому часі працювали її кумири Бенцаль, Затварська і Симчич.

Театральне мистецтво і кіно, як відомо, мають колективний характер. Авторка це добре розуміє і у своїх трьох нарисах природно розповідає про творче оточення, сценічних партнерів, режисерів, диригентів, художників, друзів О. Затварської, В. Симчича, Бенцалів. Принагідно з цих книжок дізнаємося про невідомі досі епізоди з творчого життя талановитих акторів В. Королика, Є. Курила, Б. Паздрія, композитора Я. Барнича, диригентів Є. Цісика і В. Затварського, кіноактора І. Миколайчука, балетмейстера Гуцульського ансамблю Я. Чуперчука, „незмінного директора" театральних труп І. Когутяка; цікаві фрагменти з історії Гуцульського ансамблю, театру „Заграви", класи художнього слова Л. Кривицької, художнє читання О. Затварської; про інсценізації вистав та створення фільмів з участю В. Симчича „Іван Франко", „Тіні забутих предків", „Захар Беркут", „Кам'яний хрест", „Білий птах з чорною ознакою", а також його участь у фільмах югославської, литовської і польської кіностудій. Розповідає про цікаві моменти, так би мовити, „за кадром" — про анафему фільму Б. Івченка „Пропаща грамота", нечесні, негуманні дії на V Всесоюзному кінофестивалі 1972 року в Тбілісі, про який В. Симчич щиро розповідає у своєму „Щоденнику", та ін.

У нарисі про В. Симчича автор уперше розкрила небуденний талант цього митця — актора театру й кіно, режисера, його самовіддану невтомну працю, високу творчу культуру, місце у світовому кіномистецтві. Адже тільки фільм С. Параджанова „Тіні забутих предків" з участю В. Симчича відзначений високими преміями на Міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата (Арґентина), Кубком фестивалів у Римі (1965), Золотою премією у Салоніках (Греція, 1966), Британської кіноакадемії (1966), спеціальним призом Всесоюзного кінофестивалю у Києві (1966).

Існують думки, що нарис історії театру, огляд якогось періоду діяльности чи про ювілейні дати колективу найкраще писати науково-театрознавчим стилем з усіма до нього вже усталеними вимогами. Що ж стосується театрального портрета одного митця чи ювілейної „сельветки" з нагоди бенефісу, то їх слід подати більш щиро, емоційно, з теплом душі і серця, аби він добре сприймався читачем і сприяв кращому запам'ятовуванню, зберіг творчу своєрідність особистости митця.

Романна Затварська у трьох книжках створила свій творчий стиль оповіді, свій образний, емоційний портрет митця. У цьому виявилось новаторство автора — людини щедрої, з поетичним баченням світу. Головне для Р. Затварської — щирість, любов до зображуваного і об'єктивність. Ліричними мазками зображує вона настрої акторів, їхні думи, переживання і в творчих радощах, і в гіркоті невдач в особистому й родинному житті, у суспільних негараздах. Цікаво, по-своєму, автор створила композицію книжки з багатьох розділів, підрозділів. У кожному з них поєднує опис подій, діалоги, монологи, вставні вірші-присвяти. У нарисах відтворено епоху, час, мистецтво сцени, творчі взаємини артистів з колегами, стосунки з дітьми, батьками, ставлення до політичних подій. Відтворено громадсько-освітнє життя.

Авторка доводить нам, читачам, що актор — особлива професія. Як тяжко, наприклад, він переживає всякі образи — і на сцені, і в житті, часто мовчки, а вони ж довго мучать душу, вкорочують віку. Р. Затварська має дуже цінне вміння розкрити психологію творчости артистів.

Заслуговують доброго слова вміщені у книжках 124 (!) світлини (чимало з них

опубліковано вперше), художнє оформлення книжок автором, особливо вміння у невеличких за розміром нарисах (76—92 сторінки) багатогранно змалювати творче обличчя талановитих акторів.

Книжки Романни Затварської, безперечно, посядуть помітне місце в театрознавстві. Багато в дечому вони стануть добрим взірцем для інших авторів, які писатимуть творчі портрети одного актора.

Петро МЕДВЕДИК

Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діяспори / Упоряд. і вступ. стаття Лариси Залеської-Онишкевич // Українська модерна література.— Київ; Львів: Вид-во „Час", 1997.— 627 с.; Антологія модерної української драми / Редактор, упоряд. і автор вступ. статей Лариса Залеська-Онишкевич.— Київ; Едмонтон; Торонто: Вид-во Канадського інституту українських студій „Таксон", 1998.— 532 с.

Спорідненість культур України та української діаспори жила в нашій свідомості давно. Лише політична свобода країни дала змогу виголошувати ідеї реального єднання і здійснювати їх на практичному рівні. М. Жулинський слушно наголошує сьогодні на необхідності відновлювати „структурну єдність національної культури", маючи на увазі „складний процес „приживлення" до стовбура національної культури могутніх гілок так званої діаспорної української культури".

Щодо національного театрального мистецтва, то лише тепер, по вільному і зваженому розмірковуванню стало вочевидь, наскільки примітивно, звужено окреслювалися його кордони. Все починалося і закінчувалося власне мистецтвом радянським. Дозволялося говорити — але обмежено! — про театр Західної України під Австро-Угорщиною та Польщею. А та культура розтеклася в часі всесвітом, особливо по Другій світовій війні. У період війни існувало табуїзоване більшовиками унікально плідне і показове щодо живучости, можливости пускати коріння за будь-якого політичного клімату, українське сценічне мистецтво в окупації (1941—1944).

Наше театрознавство нині має безліч обов'язків, серед них нагальну необхідність: 1) переосмислити і переписати радянський період розвитку української сцени; 2) дати картину існування театру в часи німецько-фашистської окупації; 3) зібрати воєдино і покласти на концептуальну основу розрізнений образ українського театрального життєвияву на терені діаспори. А до того додати те, що маємо перед очима від 1991 року...

„Живий театр" перетворився (як зелене листя стає жовтим, а потім порохом) на сукупність однобічно трактованих фактів та суперечливих спогадів про нього — усних і письмових. Але існує історична пам'ять совісти. Це сьогодні джерело науки, основа підходу до „чистописання" феномену українського мистецтва, на тлі по-новому осмисленої історії.

опубліковано вперше), художнє оформлення книжок автором, особливо вміння у невеличких за розміром нарисах (76—92 сторінки) багатогранно змалювати творче обличчя талановитих акторів.

Книжки Романни Затварської, безперечно, посядуть помітне місце в театрознавстві. Багато в дечому вони стануть добрим взірцем для інших авторів, які писатимуть творчі портрети одного актора.

Петро МЕДВЕДИК

Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діяспори / Упоряд. і вступ. стаття Лариси Залеської-Онишкевич // Українська модерна література.— Київ; Львів: Вид-во „Час", 1997.— 627 с.; Антологія модерної української драми / Редактор, упоряд. і автор вступ. статей Лариса Залеська-Онишкевич.— Київ; Едмонтон; Торонто: Вид-во Канадського інституту українських студій „Таксон", 1998.— 532 с.

Спорідненість культур України та української діаспори жила в нашій свідомості давно. Лише політична свобода країни дала змогу виголошувати ідеї реального єднання і здійснювати їх на практичному рівні. М. Жулинський слушно наголошує сьогодні на необхідності відновлювати „структурну єдність національної культури", маючи на увазі „складний процес „приживлення" до стовбура національної культури могутніх гілок так званої діаспорної української культури".

Щодо національного театрального мистецтва, то лише тепер, по вільному і зваженому розмірковуванню стало вочевидь, наскільки примітивно, звужено окреслювалися його кордони. Все починалося і закінчувалося власне мистецтвом радянським. Дозволялося говорити — але обмежено! — про театр Західної України під Австро-Угорщиною та Польщею. А та культура розтеклася в часі всесвітом, особливо по Другій світовій війні. У період війни існувало табуїзоване більшовиками унікально плідне і показове щодо живучости, можливости пускати коріння за будь-якого політичного клімату, українське сценічне мистецтво в окупації (1941—1944).

Наше театрознавство нині має безліч обов'язків, серед них нагальну необхідність: 1) переосмислити і переписати радянський період розвитку української сцени; 2) дати картину існування театру в часи німецько-фашистської окупації; 3) зібрати воєдино і покласти на концептуальну основу розрізнений образ українського театрального життєвияву на терені діаспори. А до того додати те, що маємо перед очима від 1991 року...

„Живий театр" перетворився (як зелене листя стає жовтим, а потім порохом) на сукупність однобічно трактованих фактів та суперечливих спогадів про нього — усних і письмових. Але існує історична пам'ять совісті. Це сьогодні джерело науки, основа підходу до „чистописання" феномену українського мистецтва, на тлі по-новому осмисленої історії.

Відомості про радянський період зосереджені в Україні. Саме тут більша частина (але не вся) матеріалів до вивчення часу фашистської окупації. А її друга значна частина (як і весь обсяг діаспорної культури) — у малодосяжних архівах та сивих головах поодиноких митців за океаном. От і спробуйте, користуючись лише тим, що у вас є під рукою, „відновлювати" і „приживляти"...

Безперечно, потрібні координаційне розроблення проблеми, конференції, їй присвячені, поїздки „пошукачів" від „нас" до „них" і навпаки. Щось подібне існує на зародковому рівні, більше у вигляді приватних ініціатив. Треба почути голос наукових інститутів, академій мистецтв.

У той період „передчуття ідеї" справді могутньою, майже „інтернетівською" силою стає вільний обмін між Україною та діаспорою щойно видрукуваною літературою. Ще зовсім недавно не всі театрознавці могли потримати в руках двотомник „Наш театр" (яка сила фактів!), що вийшов у 1975 та 1992 роках (Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто). А сьогодні Київ, Львів, Харків, Ужгород друкують спогади і наукові студії У. Самчука, В. Ревуцького, Ю. Шереха (Шевельова), Ю. Бойка-Блохіна, Р. Василенка, Гр. Костюка, А. Любченка та ін. Це море відомостей, з яких виринає і формується образ української культури, роозшматованої історичною долею, але з могутньою силою споріднених ідей.

На цьому тлі виняткове значення має праця провідного науковця української діаспори Лариси Залеської-Онишкевич. Ідеться про два томи антології української драматургії, об'єднаних чітким концептуальним поглядом дослідника, детально прокоментованих нею як у бібліографічному, так і в проблемному, тематико-естетичному плані.

Першим читачі оцінили збірник із символічною назвою однієї з п'єс І. Костецького „Близнята ще зустрінуться". За ним вийшла українською (має вийти і в англійському перекладі) „Антологія модерної української драми". Тут Лариса Залеська-Онишкевич — редактор, упорядник і автор вступних статей.

У композиції двотомника є своєрідна „модель терезів". На одній чаші — модерний доробок кореневої України, представлений іменами Лесі Українки, М. Куліша, В. Винниченка (він же і як еміґрант), І. Кочерги, О. Коломійця, В. Шевчука. На другій — твори діаспорян — 13 прізвищ. Річ не в кількісному співвідношенні тих та інших, а в прокресленій наскрізній думці: до модерної форми українська драматургія тяжіла завжди. Проте, якщо в діаспорі цьому ніхто не ставив перепон, то на Батьківщині подібне явище могло реалізуватися лише уривчасто — за сприятливого часу та обставин.

Із радянського періоду пам'ятаємо приклад, як то кажуть, із зворотного боку. О. Корнійчук, утвердивши себе в повоєнний час літературним „коментатором" урядових постанов та накреслень „світлого завтра", раптом в останній період життя написав „Над Дніпром", а головне — „Пам'ять серця". Остання п'єса простотаки здивувала! Хоч була тут певна ідеологізація (радянське суспільство найгуманніше!), але основні енерґетичні потоки драми виходили з духовного, часто потаємного, себто інтимного буття людини. Драматург ніби спокутував свій багаторічний акомпанемент політичним справам СРСР.

До речі, Л. Залеська-Онишкевич, як на мій погляд, має більше чуйности й наукової об'єктивности, ввічливости до того ж Корнійчука, ніж ми сьогодні. Вона розглядає його творчість як суперечливе явище, з пориваннями часто кон'юнктурними, але й часто сміливими і ризикованими. У такому ключі нею сприйняті мотиви п'єси „Крила"...

Як підкреслює авторка дослідження, свої негаразди чатували й на твори, написані в еміґрації. Їх важко, а часто й неможливо було друкувати й виставляти

на сцені. Ця обставина призвела до відродження нерозрахованої на театральне втілення „драми для читання".

Л. Залеська-Онишкевич робить екскурс в історію світової модерної драми, знаходячи в українській літературі синхронні відгуки. Нам пропонується історико-мистецька градація 4-х хвиль української еміґрації і відповідні кожній з них імена та твори.

Аванґардистська п'єса представлена не тільки як незалежна від застарілих художніх канонів, а й гранично вільна внутрішньо, спроможна до пластичного відтворення духовного космосу людини. Зміст і стиль твору поєднані, нагадує дослідниця. Що ж, пам'ятаємо, як у часи тоталітаризму і соцреалізму в Україні вороже сприймався уже тільки натяк на індивідуальний, ориґінальний почерк, не схожий на все, що освячено ідеологічними керманичами. За неканонічною формою передчувалася смислова крамола. Називалося це ворожим впливом буржуазної ідеології.

Передмови упорядника — мініатюрні, але місткі наукові студії, які вводять читача в маловідоме: окреслюють періоди еміґрації з України до Північної Америки та Європи, а потім до США і Канади, Арґентини і Бразилії, знайомлять із десятками прізвищ тих, хто творив у найважчому літературному жанрі, — драматургії, передають мотиви кожної з п'єс.

Праця Л. Залеської-Онишкевич має триєдине значення: 1) представлені у збірниках п'єси — це багате, захоплююче, пізнавальне читання. Немає меж на його попит. Читач відкриє для себе душі талановитих українців, виштовхнутих за межі Батьківщини: Єлисея Карпенка, Леоніда Мосендза, Людмили Коваленко, Ігоря Костецького, Юрія Липи, Іларіона Чолгана, Юрія Косача, Івана Багряного, Богдана Бойчука, Юрія Тиса, Віри Вовк, Юрія Тарнавського, Василя Барки; 2) театри України, в яких ведеться серйозний пошук національно гідного репертуару, де є режисери-експериментатори, одержують можливість знайти матеріал для постановок. Хто розуміється на нетрадиційній естетиці, той не може не відчути світову високість рівня, припустимо, драм Ігоря Костецького. Порушені в них проблеми, — вічні, вишукана естетика — теж на віки. Як на мій погляд, його п'єса „Дійство про велику людину" — класика „без берегів"; 3) сукупність представленого у збірниках — багатий матеріал для театрознавчої історії, теорії та критики. По прочитанню і осмисленню видання важко уявити курс загальної (мабуть, буде такий термін) історії української драматургії без цих авторів та їх п'єс.

Маю ще й власну дещицю радости та фахової користи від цих двох томів. Вивчаючи історію українського театру періоду німецько-фашистської окупації, докладав великих зусиль, щоб приватно одержати з-за океану п'єси, котрі йшли в 1941—1944 роках на українській сцені. Так у моїх руках опинилися „Тріумф прокурора Дальського" К. Гупала, „Директива з центру" С. Ледянського, „Облога" та „Марш Чернігівського полку" Ю. Косача, „П'яний рейд" М. Чирського, „Шаріка" Я. Барнича та ін. Проте необхідно було вивчити і п'єси, котрі визрівали під впливом подій війни і окупації, інколи були написані в час окупації (як „Генерал" І. Багряного), але найчастіше вийшли з-під пера драматургів уже по війні, в еміґрації. Ці твори ретроспективно підтвердили духовний супротив, антифашистський настрій української інтеліґенції і театрального кола в пеклі фашистської неволі (а не колабораціонізм, як комусь хотілося б). Лише поодинокі п'єси дійшли до мене. Так, В. Ревуцький надіслав із Канади „Ворога" Ю. Косача, від Р. Пилипчука отримав п'єсу „Зможу!" Ю. Зорича (псевдонім Ю. Бойка-Блохіна). Але ж існувало ще й багато інших!

Антологія принесла в цьому плані широкий обрій інформації і підтвердила моє інтуїтивне відчуття, що в час окупації заклик критиків і театрів до драматургів писати на сучасні теми був поштовхом до народження антифашистських п'єс (закликом, власне, була совість тих, хто їх створював).

Особливості кращих з них (це поняття індивідуальне) — талановите переплавлення естетичних досягнень європейського мистецтва і духовних традицій України. Можна згадати прозоро поетичний і трагічний „Провулок св. Духа" І. Чолгана або фантазійно історичне „Дійство про Юрія-Переможця" Ю. Косача. Я ж закоханий у „письмо" І. Костецького, котре нагадує геніальну руку М. Куліша.

У містерії І. Костецького „Дійство про велику людину" фінал ніби навіяно філософією української класичної драматургії минулого століття з її священною ідеєю Родини — це ж бо і Шевченкова ідея. Герой п'єси сновидійно-химерних випробувань долі у сфері політики, народокерівництва, мов Пер Гюнт, знаходить щастя у тихому домашньому притулку, біля дружини, котра готує йому обід...

У драмі ідей „Близнята ще зустрінуться" драматург дає алегоричну картину окупаційного часу і простежує два альтернативні засоби існування: готовність до вбивства ворога заради ідеї та життя за християнським постулатом „не вбий!" (проблема, поставлена і Ю. Косачем в екзистенціальній драмі „Ворог"). Вони об'єднані гнучкою філософською думкою, котра наштовхує на висновок: життя складніше за умоглядні схеми, істини, втілені в альтернативному світосприйманні двох братів-близнят, не є кінцевими, об'єктивність десь посередині. Театрально яскраво, у традиціях карнавалізації подано фон дії — бал (пригадується „Майстер і Марґарита" М. Булгакова), на якому зібралося українське товариство для зустрічі Нового року. Бал в умовах фашистської окупації — ця алегорія відображає реально-документальну річ: існування театрального мистецтва (цього вічного балу краси) в умовах гітлерівського поневолення.

Вустами діалогу першої пари на „маскованому балі" автор штрихово окреслює погляди на цю проблему:

„[...] — і нагадує мені бенкет під час чуми.

— Люба, ти перебільшуєш.

— Скільки разів я вже давала обітницю: не танцювати до кінця окупації. Але мені, либонь, бракує сидіти дома і зосереджено думати над тим, що світ котиться до страшної катастрофи!

— Ну, ти вже занадто перебільшуєш, люба.

— [...] навіть можу сказати: з кожною хвилиною я спостерігаю у собі, як розколина стає ширшою, з неї сяє безока катастрофа, яка означає кінець усьому, що існує. Хіба що станеться чудо, і невідома ще сьогодні сила прийде з-за гір і силоміць знову стулить розколину в наших душах.

— Але не можна так перебільшувати, люба!

— Ні, я, либонь, применшую [...]"

Це один із найтиповіших екзистенціальних наскрізних мотивів повоєнної драматургії діаспори — катастрофа втрати рідної домівки та довічних ностальґійних спогадів про неї.

Під різними кутами зору можна без кінця аналізувати розмаїття художніх виявів, представлених в антології золотими іменами українських митців-вигнанців...

Праця Лариси Залеської-Онишкевич гідна глибокої подяки українців, які живуть „тут" і „там", а також світового загалу, котрий цікавиться мистецькими проблемами країни, що недарма претендує на статус європейської.

Валерій ГАЙДАБУРА

Валерій Гайдабура. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941—1944) / Наук. редактор Р. Я. Пилипчук.— К., 1998.— 222 с.

Друга частина заголовка цієї книжки визначає її предметне поле і хронологічні параметри. Та й перша також не метафора, а радше точне формульне означення тієї реальної ситуації, що в Україні про той театр, який діяв на її території у роки німецько-фашистської окупації, упродовж майже півстоліття не можна було писати, говорити, згадувати. Йому було відмовлено у праві на місце в історії, він, цей театр, був наглухо закритий комуно-московським режимом в архівах. І мали доступ до цих архівів лише ті, що займалися тавруванням та компонуванням кримінальних справ на діячів цього театру.

Від людей, які пережили окупацію, мав нагоду почути розповіді про український театр „за німців". І в мене самого вкарбувався яскравий дитячий спогад від бачених восени 1943 р. під час навчання у Стрийській гімназії вистав Театру ім. І. Франка зі Станіслава (тепер Івано-Франківськ). Отже, без сумніву, в пам'яті багатьох український театр періоду гітлерівської окупації був. Але напевне ніхто не міг подумати й уявити собі, що в той грізний час він набрав такого широкого розмаху. В рецензованій праці представлена вражаюча панорама театрального життя в Україні того часу. Саме ця науково-пізнавальна сутність і є її головною позитивною прикметою.

З цього погляду особливо важливим є перший розділ, названий „Тисяча і одна прем'єра з небуття", що є фактологічною прелюдією праці. В алфавітній послідовності названо міста України, і під кожною такою назвою вказуються театри, що діяли в них у роки гітлерівської окупації, зі стислими відомостями про них, списками керівного й акторського складу, репертуару та (де це було можливим) датами прем'єр. Отож, — Біла Церква, Вінниця, Ворошиловград... і т. д. Усього 42 міста, причому в неподиноких з них було по кілька театрів, наприклад: у Києві вже наприкінці 1941 р. працювало 4 театри, у тому числі й „Київська велика опера", у Львові — цілий театральний комплекс „Львівський оперний театр", у складі оперної, балетної, драматичної і опереткової труп, а також „Львівський клюбовий театр", в Одесі — 4 театри, у Харкові — 2. Окрім міст, що тепер є обласними центрами, свої театри мало і багато інших міст України: Чигирин, Умань, Ромни, Павлоград, Новомосковськ, Охтирка, Новогород-Сіверський, Ніжин, Маріуполь, Кривий Ріг, Кам'янськ (тепер Дніпродзержинськ), Кам'янець-Подільський, Перемишль, Дрогобич, Стрий, Коломия. До цього списку можна додати професійний український театр у Холмі (про нього говорить В. Кубійович у своїй книжці „Українці в генеральній губернії 1939—1941".— Чикаґо, 1975.— С. 49, 50, 54).

Також, крім проугорського театру в Ужгороді („Угро-рускій народный театр"), з колишніх діячів українського театру на Закарпатті склалася і діяла 1941 р. „Українська драматична студія у Празі", з їх участю відбувалися у 1939—1944 рр. українські театральні імпрези у Празі й Братиславі. (Див.: Ю. Шерегій. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року.— Нью-Йорк; Париж, 1993.— С. 325—331.)

За сумарним підрахунком вказаного репертуару цих театрів — це справді понад тисяча прем'єр. За якихось три роки, а для більшости театрів (зокрема східноукраїнських) і за значно менший час, це велика цифра. Не враховуючи того, що майже кожен театр мав і концертні програми, особливо до відзначення Шевчен-

ківських свят. Як бачимо, у цьому випадку — в формулюванні назви розділу, яка, на перший погляд, могла б видатися фіґуральною, автор не погрішив проти правди.

У подальших розділах висвітлені складні умови буття українського театру „між Сталіним і Гітлером", проаналізовано його репертуар, розглянуто окремі його постановки, роботи режисерів, акторів, художників-сценографів, простежено долі діячів цього театру в післявоєнний час — здебільшого драматичні — як таких, що, за кваліфікацією сталінського режиму, „залишилися працювати на окупованій території", „служили фашистам", „зрадили Батьківщину" і т. ін. Нариси, в яких згрупований розгляд широкого кола пов'язаних з досліджуваною проблемою різних питань, насичені багатим фактичним матеріалом.

Широка фактологічна (переважно першоджерельна) база праці, тверде опертя її загальної нарративної структури, авторських розважань, суджень і поглядів на документи, почерпнуті з українських і зарубіжних архівів, на свідченнях безпосередніх учасників театрального життя того часу, на дані преси, театральних програм, особистого листування і відповідних пізніших публікацій, особливо в діаспорі та ін. — це істотна прикметна риса рецензованої книжки. Автор передусім ставить ці факти перед очі читача і далі вже на основі їх логіки веде його всіма ділянками предметного поля.

Завдяки тому, а також умілому фаховому аналізові й майстерному, живому викладові автор успішно досягає головної мети своєї праці: не тільки розкрити правду про театр поневоленої фашистами України, а й переконати, заперечити, спростувати той лихий міф, яким ця правда була навмисне затуманена і котрий досі обтяжує свідомість значної частини нашого загалу.

Вже навіть побіжний погляд на списки репертуару українських театрів того часу показує, що його переважну більшість (за підрахунками автора, 70%) становила українська драматургічна класика, від „Наталки Полтавки" почавши аж до її зразків перших десятиліть XX ст. На сцені було представлене все краще з доробку української драматичної літератури, у тому числі й та її частина, яка не могла бути показана в радянському театрі: п'єси національно-патріотичної тематики — „Бояриня" Лесі Українки, „Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської, героїчні драми „П'яний рейд", „Отаман Пісня" М. Чирського, „Облога", „Марш Чернігівського полку" Ю. Косача, твори авторів з тавром „українських буржуазних націоналістів" (Б. Грінченка, С. Черкасенка, О. Олеся, В. Винниченка та ін.).

Відновили своє сценічне життя сатирична комедія М. Куліша „Мина Мазайло" і п'єса Я. Мамонтова „Рожеве павутиння", з'явилися і новотвори антибільшовицького спрямування: „Директива з центру" С. Ледянського, „Діти чорної землі" П. Козія, „У кігтях ҐПУ" І. Лилика та ін. Найголоснішою у цьому ряді була вистава „Тріумф прокурора Дальського" за п'єсою Костя Гупала — російського філолога, який у 1939 р. приїхав з Харкова на роботу до Львівського університету, залишився тут, став членом ОУН і на початку 1942 р. був розстріляний німцями в Києві. Вистава здійснена за рукописом п'єси у Львівському театрі (прем'єра відбулася 4 лютого 1942 р.), її постановником і виконавцем головної ролі був В. Блавацький. В. Гайдабура зібрав цінні відомості про цю п'єсу, її виставу й маловідому особу її автора.

Цікава сторінка вписана в той час і щодо постановки на українській сцені іно-національної драматургії, зокрема західноєвропейської — опер, драм, комедій, оперет. Уперше була реалізована давня мрія українських театральних митців — постановка „Гамлета" В. Шекспіра у Львові (прем'єра 21 вересня 1943 р.) з В. Блавацьким у заголовній ролі.

Аналізуючи репертуар і характер його сценічної інтерпретації, дослідник звертає увагу на те, що театральні діячі свідомо й цілеспрямовано робили наголос на його українознавчому, народознавчому та національно-патріотичному змісті. І використовували для того не тільки текст, а й можливості підтексту. Робити це було нелегко. Гітлерівці дозволяли й толерували український театральний рух лише як такий, що мав бути розвагою для окупаційних властей і дислокованих в Україні німецьких військ. Створювалися навіть спеціальні бригади творчих працівників для культурного обслуговування у Німеччині робочої сили зі Сходу — „остарбайтерів".

Водночас німецькі владні чинники пильно стежили за діяльністю і репертуаром театрів не тільки з погляду їх лояльности до окупаційного режиму, а й щодо міри українського національно-патріотичного виразу. Виступати за визначені рамки було недозволено й небезпечно. До театрів були прикріплені і спеціальні „опікуни" з поліційних органів. У рецензованій книжці наведено чимало фактів такої реальної „опіки". Це заборони вистав „Гетьман Дорошенко" (Л. Старицької-Черняхівської) і „Про що тирса шелестіла" (С. Черкасенка) в Києві та Дніпропетровську, „Гайдамаків" за Т. Шевченком — у Кременчуку, недопущення до постановки опери „Тарас Бульба" М. Лисенка у Львові, цензурування програм Шевченківських концертів і т. ін.

Річ лише в тому, що нові окупанти, може, трохи більше від попередніх відкрили можливість для самовиразу національного „Я" українського театру, і він, як зазначає дослідник, „використовує своє легітимне становище для найширшого спілкування з цивільним населенням і відтак стає мистецьким механізмом самозбереження нації" (С. 201).

І також дуже важлива думка, яка проходить через усю працю: до нових умов український театр пристосовується не через колабораціонізм і конформізм стосовно окупантів, як звинувачували його сталіністи, а дивовижною стійкістю і послідовністю у відстоюванні свого місця під сонцем, утвердженням національної ідеї, гуманістичних засад людського співжиття, запереченням тиранії і жорстокости. Все це в той час звучало дуже злободенно і фактично протистояло ідеології і практиці як гітлеризму, так і сталінізму.

Короткий проміжок часу й обмежені окупаційні можливості український театр енерґійно та цілеспрямовано використав для звільнення себе від ідейної і художньої зашорености сталінської доби і, що надзвичайно важливо, не дав себе втягнути у профашистське русло, а пішов своєю дорогою, слугуючи гуманістичним і патріотичним ідеалам та примножуючи нові мистецькі цінності. В цьому зв'язку автор логічно приходить до висновку про непересічну суспільно-культурну роль театру окупованої фашистами України, його ідейне змикання з українським національно-визвольним рухом того часу та захисну функцію від впливу на свідомість народу людиноненависницьких програм завойовників.

Має рацію В. Гайдабура, коли не погоджується з неґативним потрактуванням деякими дослідниками т. зв. побутового етнографізму, до якого в той час звертались українські театральні колективи. Підтримуючи його арґументацію, додам, що не тільки в той час, а й у непоодинокі інші моменти історії українського театру розумний етнографізм був тим чинником, що підтримував його животворну силу, рятував від псевдоноваційних збочень та відчуження від широкої народної аудиторії.

Аналітичне осмислення матеріалу теми містить чимало інших цікавих і проникливих дослідницьких думок, спостережень, суджень, положень, висновків про феномен українського театру в роки ґітлерівської окупації, подвижницьку працю

у ньому цілої плеяди небуденних митців, серед яких імена Б. Гмирі, Й. Гірняка, С. Радлова, В. Блавацького, І. Рубчака, Л. Кривицької, Й. Стадника, Я. Геляса, Я. Барнича, Д. Нарбута, М. Радиша, Н. Шевченко, М. Макаренка та інших, про те, як зусиллями цих та багатьох інших діячів в екстремальних умовах творився у різних містах України національний за змістом і формою театр, в якому мала панувати жива творча думка і котрий покликаний був розвивати та облагороджувати народну душу.

Слід зазначити, що автор праці приділяє значну увагу саме тому, як у конкретних фактах діяльности театральних колективів, громадянській і творчій поведінці їхніх чільних представників виражалася загальна світоглядна й естетична платформа театру, як і в чому проявлялися рівень і характер етичного мислення його діячів.

Вершинним художньо-ціннісним осягненням вважає дослідник діяльність Львівського театру, який „з честю ніс місію самозахисту і розвитку національного мистецтва" (С. 205). У багатьох своїх виставах він, як це відзначала преса і констатують сучасники, досягав рівня кращих здобутків новочасної європейської сцени. „Львівський оперний театр,— продовжує автор книжки,— випромінюючи народну ментальність, був театром мажорним, святковим і мудрим. Він спростовував фашистську ідеологічну тезу про меншовартість українців і доводив, що український театр входить у контекст світового мистецтва" (С. 205). До якого ступеня спотворення і неґації правди повинно було дійти, коли відома артистка Леся Кривицька, яка працювала в цьому театрі, змушена була згодом написати у своїй книжці „Повість про моє життя" (Київ, 1965.— С. 150), що в окупаційні роки „театру як такого не було".

Книжка написана жваво, гарним виразним стилем із виваженими й арґументованими формулюваннями. Вона зрозуміла, читається легко. Але в непоодиноких місцях її не можна сприймати спокійно. Особливо в тих, де йдеться про переслідування, репресування і знівечені більшовицьким режимом долі діячів театру, які „залишилися працювати на окупованій німцями території". Важко вкладається у звичайну людську логіку глум і садизм, з яким сталіністи повелися зі справжнім корифеєм українського театру, його довголітнім невтомним будівничим і керманичем Йосипом Стадником на восьмому десятку його життя. Наведені витяги з його кримінальної справи неможливо читати без хвилювання.

Словесний текст праці доповнюється відповідними ілюстративними матеріалами: світлинами театральних труп, сцен з вистав, акторів у ролях, театральних афіш, оголошень, програмок, ескізів художнього оформлення вистав, портретів діячів театру в житті тощо. Автор зазначає, що зібрав чималу колекцію такого візуального матеріалу до даної теми. І це також промовисте свідчення його дослідницько-пошукових зусиль. Принагідно хотів би звернути його увагу й на комплект програмок львівських театрів із часів німецької окупації, що зберігся у колишньому спецфонді Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. У списку джерел, на які покликається В. Гайдабура, не бачу і львівських архівів. А там напевне знайшлось би немало матеріалу.

Видно, не встиг використати автор монографію Валеріяна Ревуцького про В. Блавацького (В орбіті світового театру.— Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995), в якій є розділ про Львівський театр періоду гітлерівської окупації, а також передрукована присвячена цій темі обширна стаття Блавацького.

Очевидно, як і всяке поважне дослідження, і ця праця — не без дискусійних моментів. Для мене це передусім деякі понятійні стереотипи, до однозначности яких ми звикли в минулому і на точне вживання яких тепер нам, дослідникам,

треба б звернути пильну увагу. Для України німецька аґресія в 1941 р. була заміною однієї окупації іншою. А тому й вигнання німців з України військами московських імперіалістів не було визволенням, а фактично поверненням до попередньої ситуації або лише визволенням у лапках. Тому стосовно України цю війну не можна назвати вітчизняною. Властиво, по-справжньому Вітчизняною вона була лише в тій частині, яку вела Українська Повстанська Армія з обома імперськими хижаками: німецько-фашистським і комуно-московським. Усе це мало б бути поставлене в тексті викладу на свої місця, у тому числі і визначення „Театр окупованої України" (ТОУ).

Уточнити треба й те, що в період Другої світової війни Україна була втягнута не у вересні 1939 р. (С. 67), а на шість місяців раніше, коли в березні 1939 р. німецько-фашистська союзниця хортистська Угорщина напала на молоду Закарпатоукраїнську державу.

Незрозумілим є твердження: „Політики-більшовики та політики-націоналісти по війні не визнають театр в окупації „своєю справою" (С. 66). Про яких політиків-націоналістів ідеться? Якщо українських, то де і в чому вони „не визнають" такою мірою, що їх можна поставити поряд із більшевиками. Зрештою, з усього викладу видно, що цей театр великою мірою був-таки їхньою справою. Та й сам автор цілком справедливо наголошує, що діяльність театру років німецької окупації поєднувалася з українською національно-визвольною боротьбою. А хто ж вів цю боротьбу, як не насамперед українські націоналісти?

Загалом слушною є теза дослідника, що театр окупованої німцями України в роки Другої світової війни — „унікальне явище", аналогів якому „певно, немає в багатовіковій історії людства" (С. 66). Водночас його незвичайність усе ж типологічно вписується у загальну систему історії українського театру, що виникав, жив, розвивався і творив небуденні цінності сценічної культури у вкрай несприятливих умовах різних окупаційних режимів, змушений був виборювати своє право на існування, пробиватися крізь драконівські заборони, обмеження, переслідування... А хіба не незвичайними явищами були театри Українських Січових Стрільців, українських полонених й інтернованих у час і після Першої світової війни, театри т. зв. переміщених осіб після Другої світової війни, активна участь українців у театрах в'язнів на Соловках та в інших радянських концтаборах, українські театри на поселеннях поза межами України?!

Все це направду надзвичайне і дивовижне, що мало б називатися історією українського театру XX ст., ще потребує ґрунтовної дослідницької праці і вдумливого, чесного осмислення. Книжка В. Гайдабури, що присвячена одній з істотних складових цієї історії, — дуже важливий внесок у справу наукового розроблення і подальшого розгортання дослідження цієї проблеми. Змістовний внесок і гарний зразок.

Роман КИРЧІВ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

26. *Фортінбрас — В'ячеслав Сумський*
27. *Оксана — Лариса Зеленова і Ганна — Тамара Куліш у п'єсі Лесі Українки „Бояриня". Волинський театр ім. Т. Шевченка. Луцьк*
28. *Ірод — Ігор Крикунов і Смерть — Галича Ткач у п'єсі Валерія Шевчука „Вертеп". Театр на Подолі. Київ*
29. *Малахій — Федір Стригун у п'єсі Миколи Куліша „Народний Малахій". Театр ім. М. Заньковецької. Львів*
30. *Медея — Лідія Яремчук у п'єсі Арпада Ґьонци „Угорська Медея". Зліва — режисер Олексій Кужельний (на репетиції). Театр „Салон". Київ*
31. *Софія — Тетяна Каспрук і Панас — Олег Драч у п'єсі Володимира Винниченка „Між двох сил". Театр ім. Леся Курбаса. Львів*
32. *Раскольников — Олег Цьона і Свидригайлов — Петро Микитюк у п'єсі „Сни" Федора Достоєвського. Театр ім. Леся Курбаса. Львів*

TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

SOURCES

REVIEWS AND BIBLIOGRAPHY